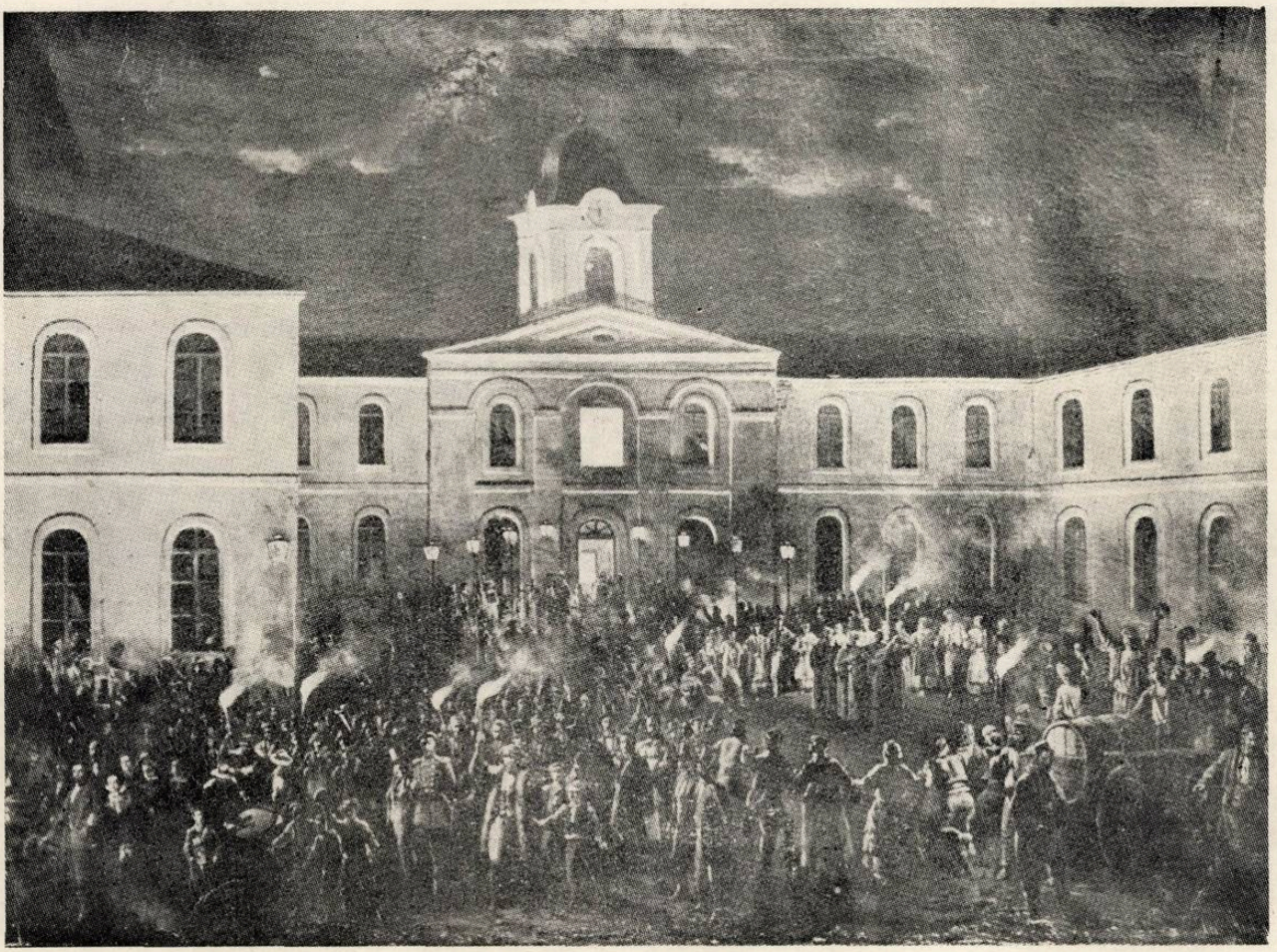
II

MUZICA

ANUARIE 1984

EVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

11 AUG. 2014



IAN. 2022

35888

CUPRINS

Cornel Trăilescu (muzica)
Nicolae Dragoș (versurile)
Uniți, spre comunism, urmăm partidul ! . . . 1
Unitate și unire 5
Nicolae Călinoiu
Marea Unire — decembrie 1918 7
Din activitatea Uniunii compozitorilor 8
(Rubrică realizată de Nicolae Brînduș)

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Mihaela Marinescu, Rodica Sava, Ștefan Bonea, Viorel Cretu, Dana Camil, Adrian Rațiu, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Nicolae Brînduș, Vasile Colțea, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Emiliu Dragea, Despina Petecel, Dumitru D. Botez, Al. I. Bădulescu, George Sbârcea 10

IN MEMORIAM

Vasile Tomescu
Romeo Drăghici 32
George Pascu
Vasile Ionescu-Pașcani 32

RECENZII

Constantin Stihi-Boos
Octavian Lazăr Cosma — „Hronicul muzicii românești" — vol. V 32
Corina Jiva
Globul muzical 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu
Unité et originalité du mélos roumain. Permanences et structures signifiantes 37
Liviu Dănceanu
Adrian Rațiu — portrait 41

SOMMAIRE

Cornel Trăilescu (musique)
Nicolae Dragoș (vers)
Uniți, spre comunism, armăm partidul ! . . . 1
Unité et union 5
Nicolae Călinoiu
La grande Union — décembre 1918 7
De l'activité de l'Union des Compositeurs . . . 8
(Rubrique réaliseé par Nicolae Brînduș)

LA VIE MUSICALE

Signataires : Mihaela Marinescu, Rodica Sava, Ștefan Bonea, Viorel Cretu, Dana Camil, Adrian Rațiu, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Nicolae Brînduș, Vasile Colțea, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Emiliu Dragea, Despina Petecel, Dumitru D. Botez, Al. I. Bădulescu, George Sbârcea 10

IN MEMORIAM

Vasile Tomescu
Romeo Drăghici 32
George Pascu
Vasile Ionescu-Pașcani 32

COMPTES RENDUS

Constantin Stihi-Boos
Octavian Lazăr Cosma — „Hronicul muzicii românești" — vol. V 33
Corina Jiva
Globe musical 36

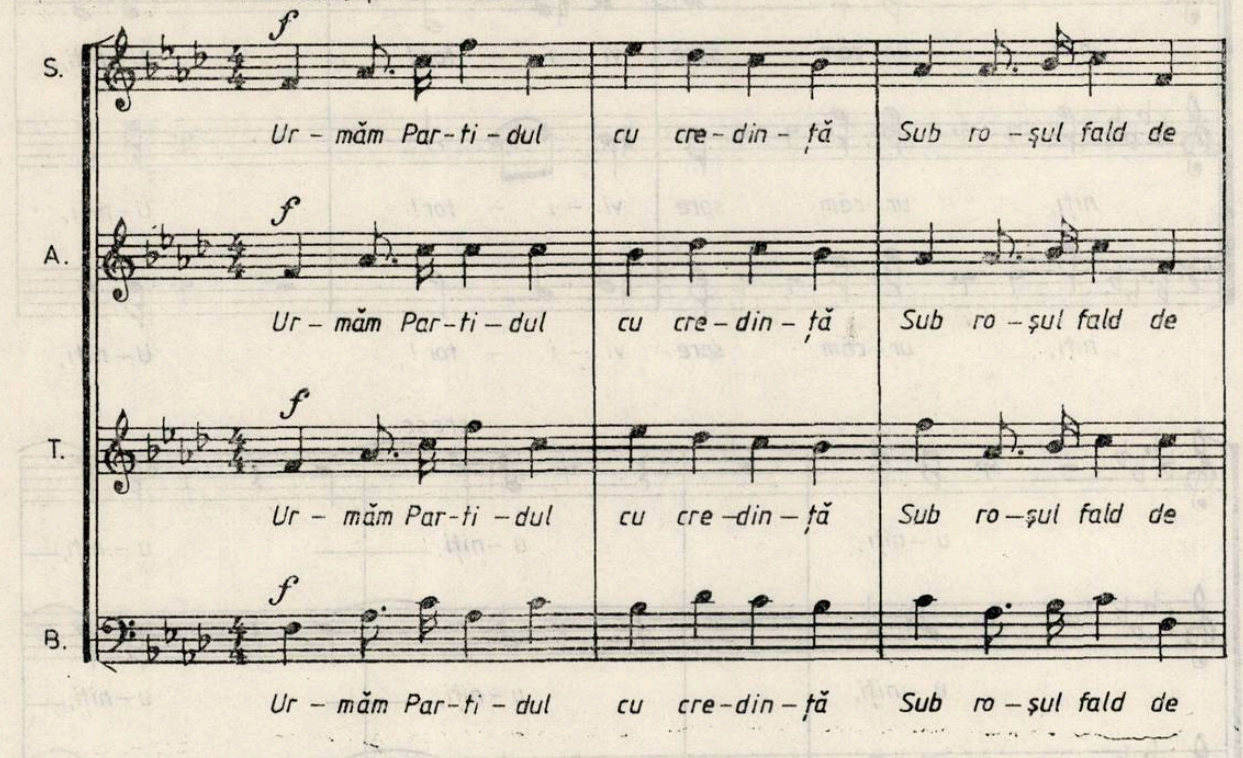
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

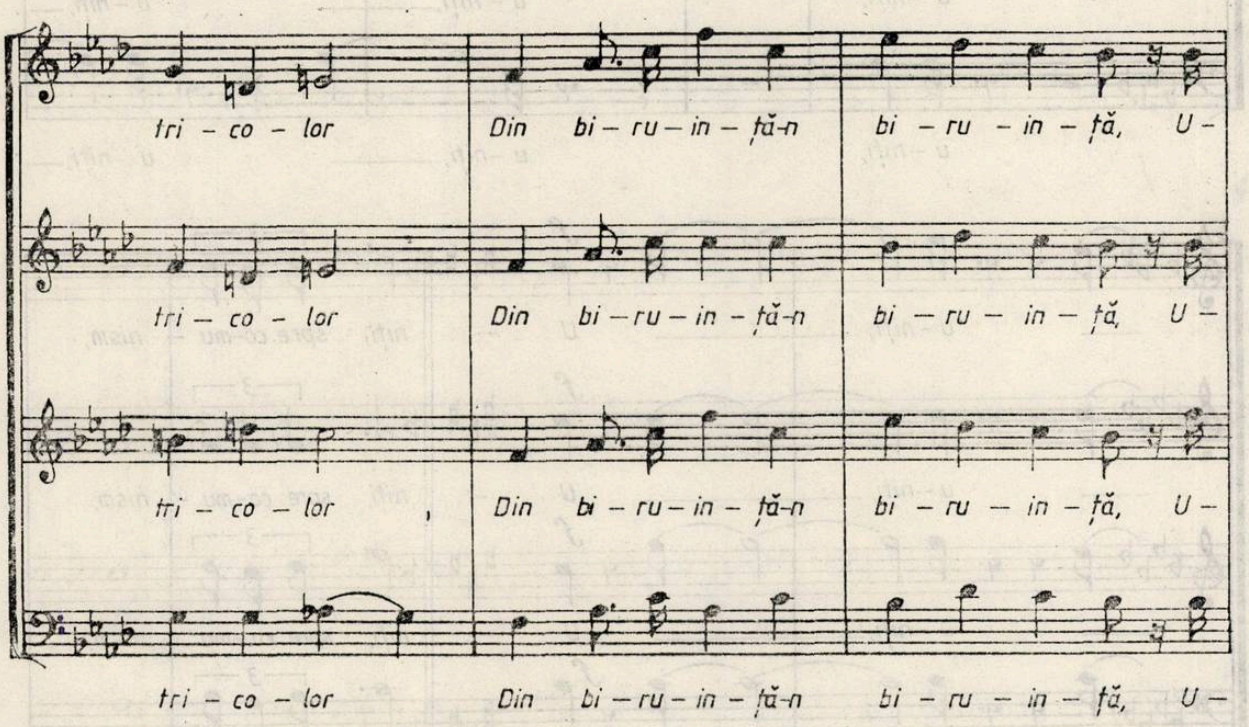
Dr. Vasile Tomescu
Unité et originalité du mélos roumain. Permanences et structures signifiantes 37
Liviu Dănceanu
Adrian Rațiu — portrait 41

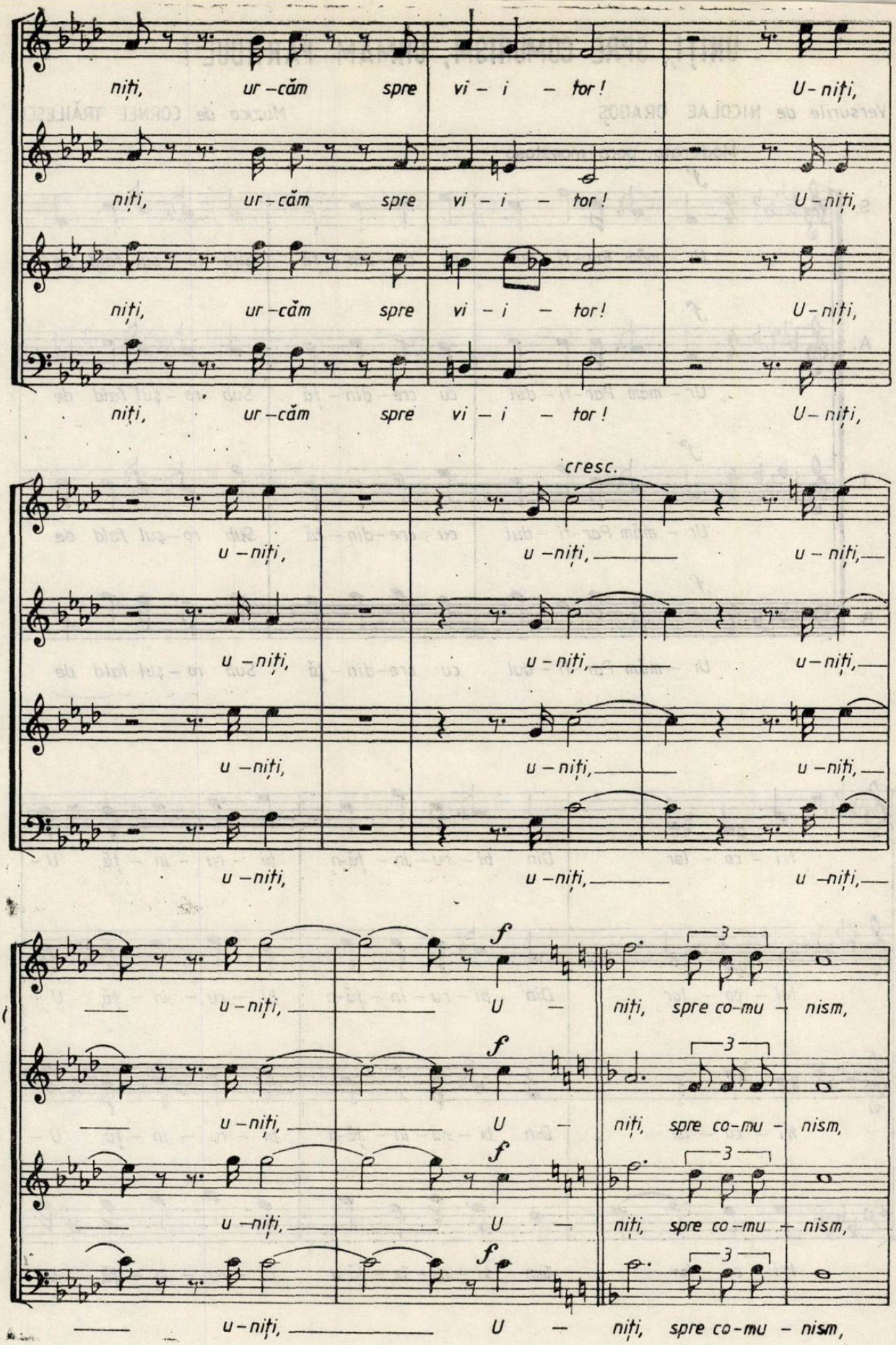
UNIȚI, SPRE COMUNISM, URMĂM PARTIDUL !

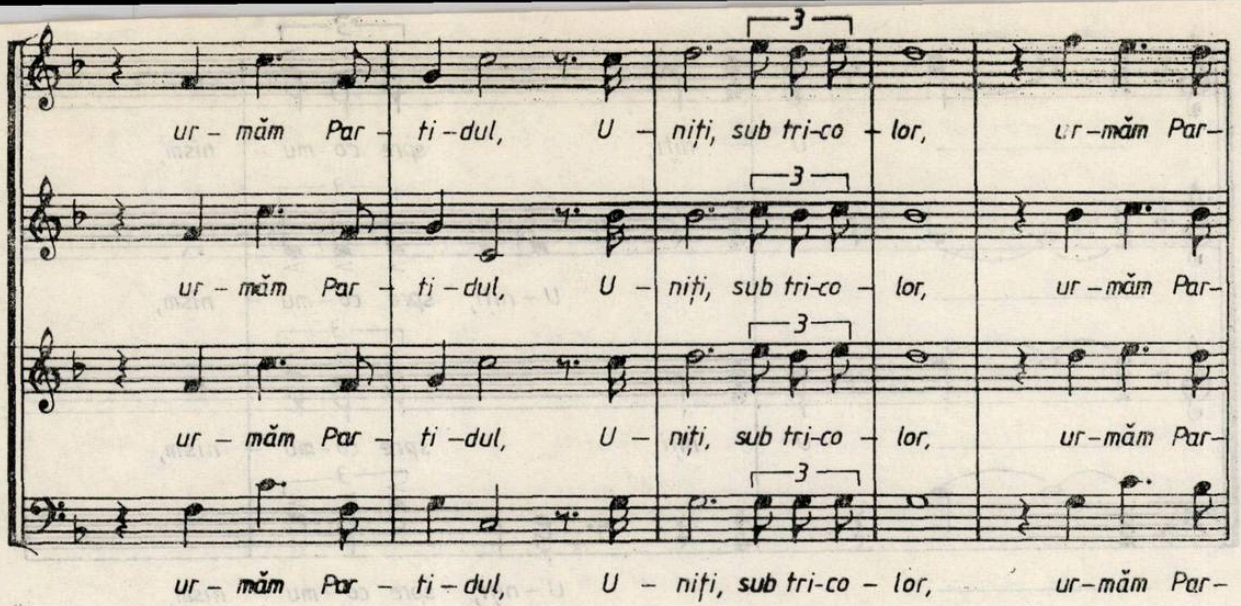
Versurile de NICOLAE DRAGOȘ — *Muzica de* CORNEL TRĂILESCU

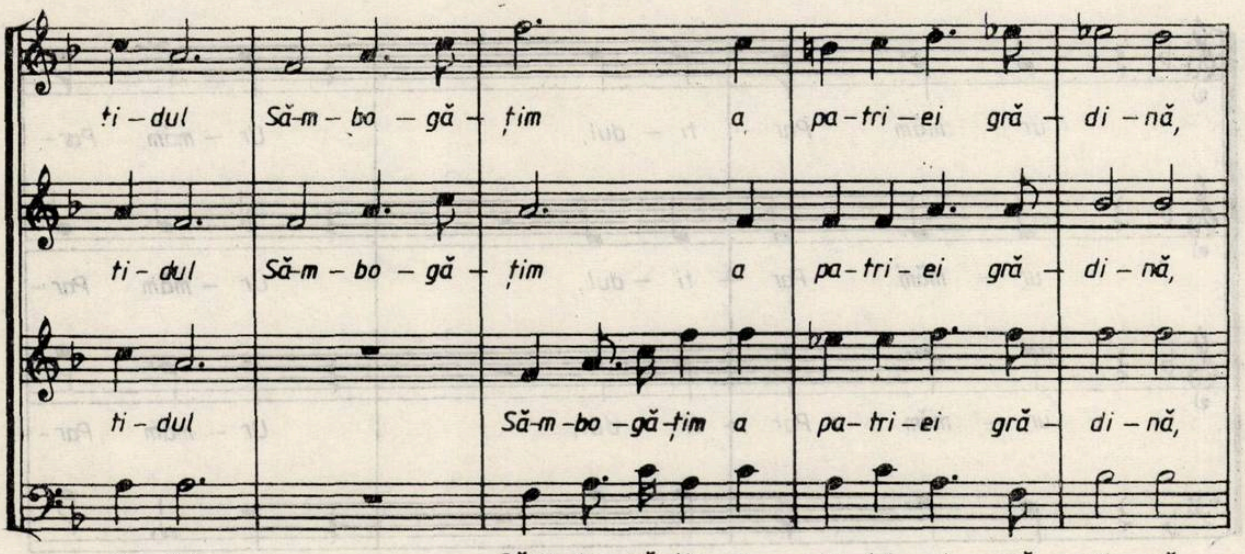
Moderato, poco maestoso

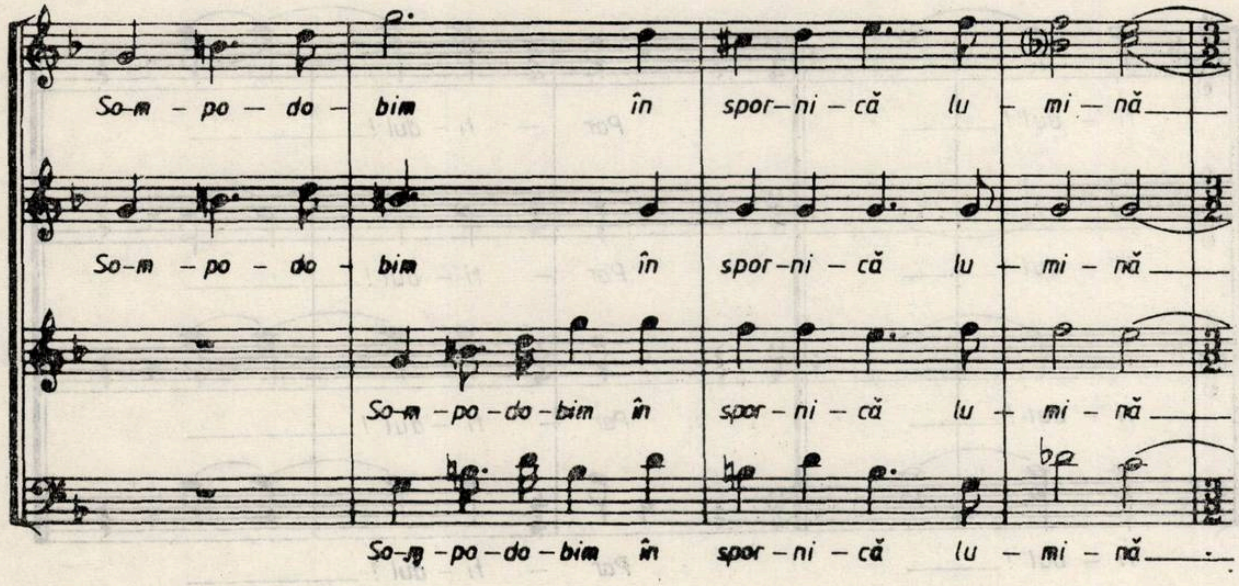


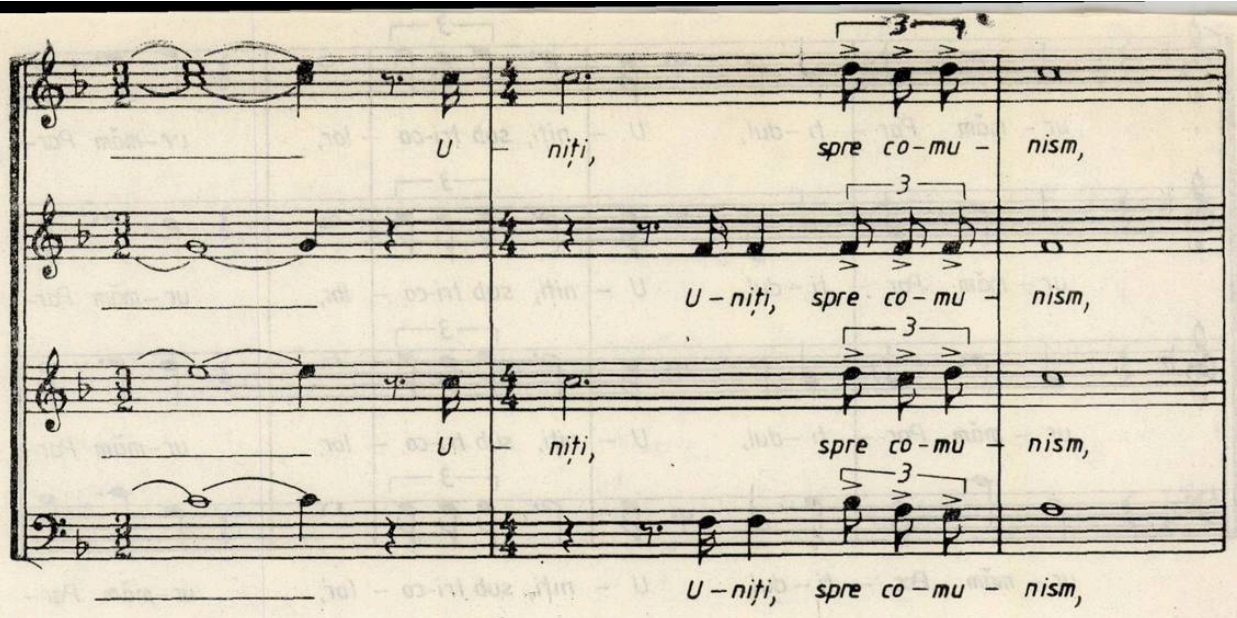


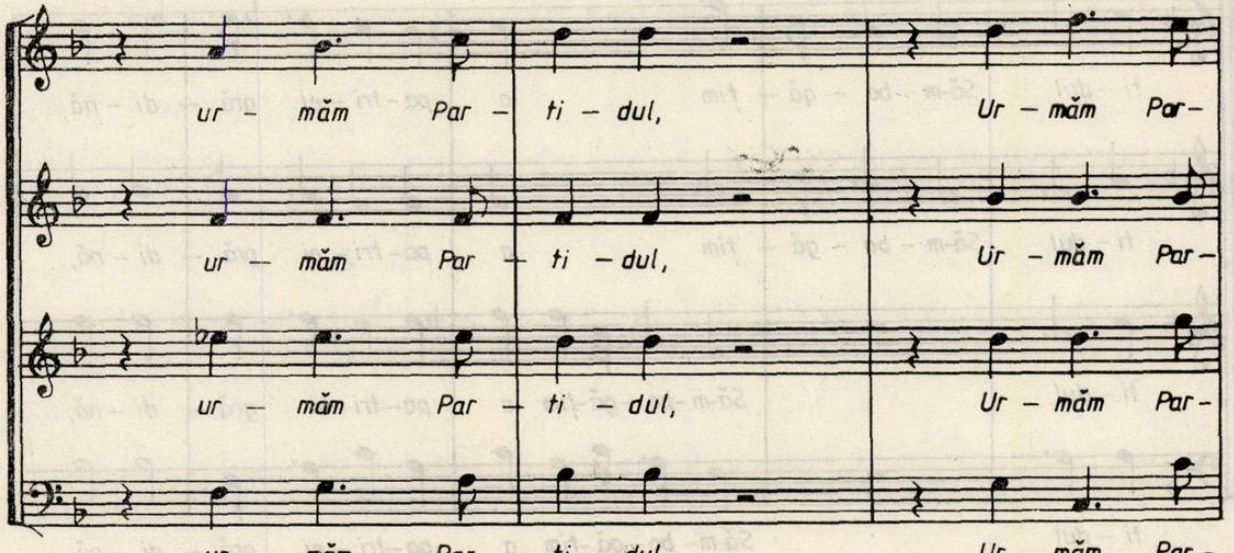

niți, ur-căm spre vi-i-tor! U-niți,
niți, ur-căm spre vi-i-tor! U-niți,
niți, ur-căm spre vi-i-tor! U-niți,
niți, ur-căm spre vi-i-tor! U-niți,
cresc.
u-niți, u-niți, u-niți,
u-niți, u-niți, u-niți,
u-niți, u-niți, u-niți,
u-niți, u-niți, u-niți,
f
u-niți, U-niți, spre co-mu-nism,
u-niți, U-niți, spre co-mu-nism,
u-niți, U-niți, spre co-mu-nism,
u-niți, U-niți, spre co-mu-nism,
3

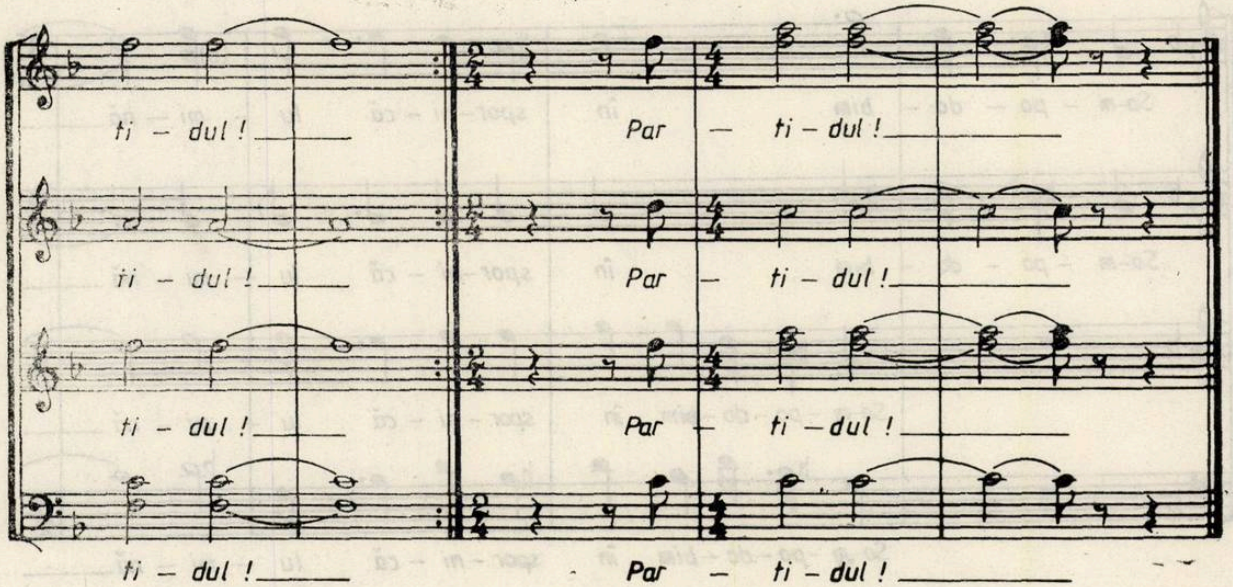

ur – măm Par – ti – dul, U – niți, sub tri-co – lor, ur – măm Par –
ur – măm Par – ti – dul, U – niți, sub tri-co – lor, ur – măm Par –
ur – măm Par – ti – dul, U – niți, sub tri-co – lor, ur – măm Par –
ur – măm Par – ti – dul, U – niți, sub tri-co – lor, ur – măm Par –
3
3
3
3


ti – dul Să – m – bo – gă – țim a pa – tri – ei gră – di – nă,
ti – dul Să – m – bo – gă – țim a pa – tri – ei gră – di – nă,
ti – dul Să – m – bo – gă – țim a pa – tri – ei gră – di – nă,
ti – dul Să – m – bo – gă – țim a pa – tri – ei gră – di – nă,


So – m – po – do – bim în spor – ni – că lu – mi – nă
So – m – po – do – bim în spor – ni – că lu – mi – nă
So – m – po – do – bim în spor – ni – că lu – mi – nă
So – m – po – do – bim în spor – ni – că lu – mi – nă


U – niți, spre co-mu – nism,
U – niți, spre co-mu – nism,
U – niți, spre co-mu – nism,
U – niți, spre co – mu – nism,


ur – măm Par – ti – dul, Ur – măm Par –
ur – măm Par – ti – dul, Ur – măm Par –
ur – măm Par – ti – dul, Ur – măm Par –
ur – măm Par – ti – dul, Ur – măm Par –


ti – dul ! Par – ti – dul !
ti – dul ! Par – ti – dul !
ti – dul ! Par – ti – dul !
ti – dul ! Par – ti – dul !

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 1 (376) IANUARIE 1984

UNITATE ŞI UNIRE

A început un an nou, cel de-al patrulea al actualului cincinal, an hotărîtor în îndeplinirea obiectivelor acestui vast plan de ridicare a României socialiste pe noi trepte de civilizaţie şi progres, de bunăstare.

Poporul nostru a ascultat cu viu interes Mesajul de Anul Nou ce i-a fost adresat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, preşedintele Republicii la posturile de radio şi televiziune, vibrant apel la muncă şi luptă pentru continua înflorire a patriei, pentru pace.

Exprimînd gîndurile noastre, ale tuturor, Mesajul a proiectat cu claritate şi spirit revoluţionar liniile directoare ale întregii vieţi economico-sociale ale anului 1984 astfel încît să putem realiza sarcini de mare amplitudine înscrise în programele adoptate privind ridicarea calităţii produselor, productivităţii muncii, eficienţei în toate sectoarele, realizarea programului energetic şi de dezvoltare a bazei proprii de materii prime. Anului 1984 i se cere să fie un an al recoltelor record, al desfăşurării largi a revoluţiei agrare în România. După cum, în acelasi larg context, al concentrării tuturor energiilor, se cere ca anul pe care îl parcurgem să fie unul al ridicării la nivel superior al gîndirii şi creaţiei ştiinţifice, învăţămîntului, culturii şi artei, asigurîndu-i-se fiecărui om al muncii un orizont tot mai larg de cunoaştere şi de pregătire profesională, tehnică, ştiinţifică şi culturală.

Mesajul se constituie într-o chemare la raţiune, la dezarmare nucleară, pentru oprirea amplasării rachetelor în Europa, pentru primatul spiritului de conlucrare între toate naţiunile lumii. Hotărîrea României, afirmată de cel mai autorizat exponent al ei, este de a acţiona cu toată fermitatea, de a-şi uni toate forţele şi a conlucra strîns cu toate statele şi popoarele, cu toţi cei care iubesc viaţa pentru a opri cursul periculos al înarmărilor nucleare care duce spre catastrofa omenirii.

Ecoul Mesajului, al acestui mobilizator îndemn la acţiune, s-a oglindit profund în faptele de muncă ale oamenilor muncii care încă din primele zile ale anului au demonstrat că susţin întru totul politica internă şi externă a partidului, că îndeplinesc cu întreaga lor putere de muncă, cu entuziasm şi patriotism chemările lansate la cumpăna dintre ani, chemarea la unire, la menţinerea, cum frumos s-au pronunţat unii oameni ai muncii, a „focului nestins" al muncii pentru patrie.

Cuvintele tovarăşului Nicolae Ceauşescu au sunat ca o mare chemare la realizarea măreţelor sarcini ce stau în faţa acestui an '84. „Să întîmpinăm a 40-a aniversare a revoluţiei de eliberare naţională şi socială şi cel de-al XIII-lea Congres al partidului cu succese tot mai însemnate în dezvoltarea economico-socială, în toate domeniile construcţiei socialiste ! Să facem totul pentru a servi cauza generală a poporului, a bunăstării şi fericirii sale, a întăririi independenţei şi suveranităţii României !"

Evenimente deosebit de importante au marcat această primă lună a anului cînd sărbătorim 125 de ani de la Unirea din 1859 a Moldovei cu Muntenia, în urma căreia a fost format statul naţional român modern. Unirea de la 24 ianuarie 1859 a dovedit, prin forţa faptelor, că atunci cînd un popor, oricît de mic, stă unit în jurul steagului său de luptă, cînd nu precupeţeşte nici un efort, nici un sacrificiu pentru apărarea dreptului său la viaţă, la independenţă, lupta sa este încununată de succes, în ciuda oricăror adversităţi. Voinţa naţională iese triumfătoare, cum a fost în acel an memorabil al Unirii, cum s-a dovedit la cucerirea independenţei de stat în 1877—1878, la 1 decembrie 1918, la Marea Unire a cărei a 65-a aniversare am sărbătorit-o de curînd şi cu alte prilejuri. Toate aceste momente de referinţă din viaţa patriei sînt totodată şi prilejuri de înţelegere a adevărului că unirea tuturor forţelor naţiunii pe calea luptei revoluţionare aduce îndeplini-

rea năzuințelor de libertate și dreptate socială, năzuințe care își găsesc reflectarea deplină astăzi, cînd, sub flamura de luptă a Partidului Comunist Român, sub înțeleapta conducere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, poporul român pășește cu demnitate spre zările de lumină ale celei mai drepte societăți cunoscute de istorie — societatea comunistă.

În hronicul acestui ianuarie, în cea de a 7-a zi, a fost înscrisă omagierea zilei de naștere a tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu, membru al Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, prim viceprim-ministru al Guvernului Republicii Socialiste România, președintele Consiliului Național pentru Știință și Tehnologie. Această zi coincide cu aniversarea a peste 45 de ani de luptă revoluționară desfășurată de tovarășa Elena Ceaușescu, cu profund devotament pentru cauza clasei muncitoare, a poporului român, pentru înfăptuirea nobilelor idealuri ale dreptății sociale, ale socialismului și comunismului. Activistă neînfricată a gloriosului nostru partid, a participat încă din anii tinereții la marile bătălii purtate de masele muncitoare împotriva orînduirii burghezo-moșierești, a fascismului și războiului, pentru construirea unei societăți noi.

Atît în anii întunecați ai ilegalității, cît și în perioada marilor și adîncilor transformări înnoitoare de după eliberarea țării, tovarășa Elena Ceaușescu a adus o valoroasă contribuție la lupta eroică a Partidului Comunist Român în vederea înfăptuirii revoluției și construcției socialiste în țara noastră. Prin întreaga sa viață și luptă, exemplu de dăruire revoluționară, a militat alături și împreună cu tovarășul Nicolae Ceaușescu la conducerea destinelor țării, la monumentala operă de edificare a noii orînduiri.

În scrisoarea Comitetului Politic Executiv, Consiliului de Stat și Guvernului trimisă cu acest prilej se sublinia, semnificativ : „Dorim ca, în aceste momente sărbătorești, să aducem, de asemenea, un înalt omagiu activității strălucite pe care o desfășurați, ca eminent om de știință și savant de renume mondial, pentru dezvoltarea științei românești și pentru promovarea susținută, în toate domeniile construcției socialiste în patria noastră, a celor mai noi cuceriri ale revoluției tehnico-științifice moderne — condiție fundamentală a asigurării progresului neîntrerupt al societății noastre socialiste, a înălțării României pe noi trepte de civilizație și bunăstare".

Conform unei tradiții mereu înnoite în timp, în aceeași lună, întregul nostru popor a sărbătorit ziua de naștere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, prilej de a aduce un nou și fierbinte omagiu personalității sale de eminent conducător de partid și de stat, înflăcărat revoluționar și patriot, militant de frunte al mișcării comuniste și muncitorești, luptător neobosit pentru cauza libertății și independenței popoarelor, pentru progres social, colaborare și pace în lume.

Recunoștința fierbinte a întregului popor, a tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, se îndreaptă către tovarășul Nicolae Ceaușescu pentru tot ce a făcut și face spre gloria și fericirea țării, pentru uriașa sa putere de muncă, înțelepciune și înaltă competență, în organizarea și conducerea operei de făurire a societății noastre socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, pentru salvarea omenirii de spectrul atomic.

În cei aproape 19 ani de cînd s-a aflat în fruntea partidului și statului, cei mai rodnici și mai transformatori ani din istoria României, poporul nostru a cunoscut progrese fără precedent care s-au reflectat adînc în viața și munca sa. Epoca nouă deschisă — „Epoca Ceaușescu" — poartă pecetea gîndirii și activității sale creatoare, cutezătoare, pătrunsă de o înaltă răspundere față de destinele poporului român. Ea a adus un suflu nou, profund înnoitor în toate domeniile construcției socialiste. România de astăzi, țară a frăției tuturor celor ce muncesc, strîns uniți în jurul partidului, al tovarășului Nicolae Ceaușescu, s-a transformat dintr-un stat cu o industrie și o agricultură înapoiată, într-un stat cu o industrie modernă, avansată, cu o agricultură în plin progres, numărîndu-se printre țările care au străbătut mai multe etape istorice într-o scurtă perioadă, atestînd forța orînduirii socialiste, forța politicii partidului nostru.

Telegramele, scrisorile, mesajele trimise din toate colțurile țării arată dragostea fierbinte cu care poporul nostru înconjoară pe iubitul și mult stimatul său conducător, hotărîrea lui nestrămutată de a urma neabătut politica internă și externă a partidului, orientările și indicațiile de o deosebită valoare teoretică și practică, ale marelui, genialului nostru înainte mergător, întocmai marilor și luminoșilor bărbați de stat care au stat în fruntea bravului nostru popor.

La mulți ani, scumpe, drept și iubit conducător !

MAREA UNIRE
decembrie 1918

„Încununare a aspirațiilor de veacuri ale poporului nostru pentru eliberare națională, rezultat al luptei duse de cele mai înaintate forțe social-politice ale vremii — în cadrul cărora rolul hotărîtor l-au avut masele populare —, Unirea din 1918 — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — *a reprezentat o adevărată piatră de hotar în dezvoltarea României moderne. Unirea Transilvaniei cu țara a deschis calea spre dezvoltarea națiunii, a creat cadrul propice pentru o mai accentuată evoluție a economiei, științei și culturii, pentru intensificarea mișcării revoluționare a clasei noastre muncitoare, a activității tuturor forțelor progresiste ale societății*".

În întreaga țară și peste hotare, au loc numeroase manifestări : simpozioane, sesiuni științifice, concerte, spectacole și expoziții documentare consacrate aniversării a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român — eveniment important din viața poporului nostru — prilej de a evoca glorioasa sa istorie, permanența lui în spațiul geografic și istoric al vetrei strămoșești, eroismul luptelor purtate împotriva dominației străine, pentru păstrarea ființei proprii, pentru unitatea, libertatea națională și socială, pentru transformarea revoluționară, socialistă a societății.

Veritabil jurnal sonor al marilor momente din istoria existenței noastre, muzica românească reflectă nuanțat și cu multă forță idealurile supreme de libertate, unitate, independență și pace ale poporului nostru ; de aceea, este firesc să regăsim în creația noastră muzicală pagini vibrante despre evenimentul pe care îl omagiem, caracterizat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, președintele țării, la plenara C.C. al P.C.R. din 14—15 nov. 1983 drept un „moment de importanță istorică hotărîtoare pentru destinele întregului nostru popor".

Corolar al aspirațiilor și luptelor de veacuri, Marea Unire de la 1 decembrie 1918 — măreața cucerire istorică — a dovedit unitatea morală indestructibilă a poporului român, capacitatea lui de a înfrînge vicisitudinile și potrivniciile istoriei, solidaritatea întregii națiuni, conștiința de sine și înaltul simț de răspundere în fața omenirii și viitorului.

Istoria demonstrează cît de prezentă și de activă a fost muzica în viața poporului nostru, în marile epoci de luptă pentru eliberare națională și socială, de împlinire a idealurilor progresiste de existență materială și spirituală. Multe dintre creațiile noastre muzicale redau în chip emoționant, convingător, luptele glorioase ale poporului nostru pentru apărarea ființei naționale, ale voievozilor ctitori ai ideii de unire și neatîrnare, ale ceasurilor de răscruce și împlinire din 1601, 1859, 1877, 1918, 1944 și ale înaltelor năzuințe de azi. Arc peste timp, muzica a fost a timpului și este a prezentului, stînd mărturie, în forme specifice, a însăși istoriei glorioase a poporului nostru, a permanenței sale neîntrerupte pe vatra străbună, constituindu-se într-o vibrantă cronică sensibilă a istoriei, putînd să anime în conștiința generațiilor marile aspirații ale națiunii noastre.

În programele concertelor organizate de Uniunea compozitorilor și muzicologilor ca și în concertele și spectacolele prezentate de alte instituții au fost cuprinse numeroase lucrări reprezentative din creația muzicală patriotică și revoluționară — din trecut și de astăzi — inclusiv din lucrările inspirate de Marea Unire și de unele personalități de seamă ale trecutului, începînd cu Burebista și Mihai Viteazul, culminînd cu fierbintele omagiu adus tovarășului Nicolae Ceaușescu, eminent conducător al partidului și statului nostru, militant neobosit pentru înflorirea continuă a României Socialiste, strălucită personalitate a vieții politice contemporane, a mișcării comuniste și muncitorești internaționale, luptător consecvent pentru cauza socialismului, pentru pace și independență, pentru progres și civilizație, pentru prietenie și colaborare cu toate țările lumii.

Manifestările artistice organizate de Uniunea compozitorilor și muzicologilor în sălile de concert și cluburile unor mari întreprinderi industriale, ca și noile creații muzicale consacrate aniversării a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român, se constituie într-un înălțător omagiu adus de slujitorii artei sunetelor acestui important eveniment din viața poporului nostru.

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

Note:

La Tîrgoviște s-a desfășurat Concursul de creație și interpretare „Romanțe și cîntece de petrecere — Crizantema de aur" la cea de a XVI-a ediție, cu participarea următorilor compozitori și muzicologi : Prof. univ. Nicolae Călinoiu — președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S. România, Laurențiu Profeta, George Sbârcea, Nicolae Kirculescu, Gelu Solomonescu, Petre Codreanu, Sabin Pautza, Vasile Veselovschi, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Ion Cristinoiu, Jolt Kerestely, Temistocle Popa, Dan Stoian. ● La Craiova a avut loc manifestarea „Zilele muzicii craiovene" cu participarea compozitorilor : Alexandru Racu, Gheorghe Stănescu, Constantin Ungureanu ● În cadrul „Zilelor cluburilor muncitorești" la Clubul muncitoresc IREMOAS muzicologul Petre Codreanu a conferențiat despre : Unirea de la 1 decembrie 1918 — eveniment cu profunde semnificații în istoria patriei și a poporului român, oglindit în creația muzicală. ● În același cadru la cercul „Prietenii muzicii" de la Uzinele „Semănătoarea" din Capitală, muzicologul și compozitorul Vasile Donose, directorul teatrului „Constantin Tănase" a ținut o prelegere pe tema : „Cîntecul, oglindă a istoriei patriei". ● La Clubul muncitoresc I.U. Ch. Grivița Roșie a avut loc acțiunea „Muzica ușoară, mesageră a optimismului și tinereții" la care și-au dat concursul compozitorii : George Grigoriu, Ion Cristinoiu și Horia Moculescu. ● Pe platforma CIL Pipera a avut loc o vizită de documentare a compozitorilor în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și un dialog cu oamenii muncii din combinat, urmate de un program artistic susținut de Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin, de studenți ai Conservatorului și cadre didactice. Au participat următorii compozitori și muzicologi : Prof. univ. Nicolae Călinoiu — Președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R., Vasile Tomescu și Laurențiu Profeta, secretari ai Uniunii compozitorilor, numeroși compozitori, muzicologi, cadre didactice, studenți și muncitori. ● La Cernavodă și Constanța în cadrul acțiunilor „Pontica — Dialog cultural cu viața" s-a desfășurat Festivalul județean de interpretare a muzicii corale Ioan D. Chirescu la cea de a III-a ediție la care au participat cele mai reprezentative formații corale din județ. Au luat parte compozitorii : Dragoș Alexandrescu, Mircea Neagu, Iovan Miclea și Grigore Nica. ● La Timișoara a avut loc un colocviu național de folclor cu participarea compozitorului George Derițeanu. ● La Concertul omagial și simpozionul dedicat maestrului Sigismund Toduță cu ocazia împlinirii vîrstei de 75 de ani, simpozion ce a avut loc la Timișoara precum și la deschiderea cursurilor Universității populare din comuna Marga, jud. Caraș-Severin, a luat parte muzicologul Gheorghe Firca. ● La aniversarea a 75 de ani de la înființarea corului „Negru Vodă" al Casei de cultură din Cîmpulung-Argeș, a participat compozitorul Gheorghe Bazavan.

A. V.

Noi lucrări prezentate la birourile secțiilor

Secția de operă și balet

Teodor Bratu — *Tudor din Vladimiri*, operă în 6 tablouri pe un libret al compozitorului. ● Liana Alexandra — *Mica sirenă*, balet într-un act pe un libret de Anda Boldur, după basmul lui H. Cr. Andersen.

M. M.

Secția simfonică și de cameră

Simfonia Pax Mundi de Theodor Drăgulescu. ● *Concert pentru vioară și orchestră* de Tiberiu Fatyol. ● *Concert pentru orgă și orchestră* de Joszef Hencz. ● *Cum greu din adîncuri* de Ulpiu Vlad. ● *Simfonia „Momente cardinale"* de Sorin Vulcu. ● *Iarba pămîntului*, cantată pentru voce înaltă, flaut solo și orchestră de coarde pe versuri de W. Whitman, O. Khayamm, Bakdylydes, Ungaretti, I. Teodoreanu, Gr. Vieru, Petrarca, de Dan Buciu. ● *Poemele luminii*, ciclu de 5 lieduri pentru voce și orchestră, pe versuri de Lucian Blaga, de Viorel Munteanu. ● *Jertfa*, poem-cantată pe versuri de C. Sturzu, de Vasile Spătărelu. ● *Miniaturi pentru orchestră de coarde* de Dumitru Bughici. ● *Hierofonii*, octet de Călin Ioachimescu. ● *Culoarea din aripă* (Adorație) ciclu de 11 lieduri pe versuri de E. Frunză de Emil Lerescu. ● *Către muzică*, piesă pentru voce, flaut și orgă pe versuri de Rainer Maria Rilke de Myriam Marbe. ● *Sinus* pentru clarinet solo de Cristian Misievici. ● *Muzică pentru 2 piane și percuție* de Irina Odăgescu. ● *Cîntec sub stele* pentru vioară și pian de Alexandru Pașcanu. ● *Trio de coarde nr. 1* de Sabin Pautza. ● *Cvartet de coarde* de Constantin Simionescu.

E. A.

Secția corală

Gheorghe Bazavan — *Vis de unire* — cor mixt pe versuri de Viorel G. Cozma ; *Visul nostru-i pacea* — cor mixt pe versuri de Viorel G. Cozma. ● Maia Ciobanu — *Decembrie în Ardeal* — poem pentru cor mixt, orgă și percuție pe versuri de Petre Anghel și Mihai Gavrilă. ● Dumitru Capoianu — *Acel ce patria și-o lasă* — cor mixt pe versuri de Victor Tulbure. ● Doru Popovici — *Transilvania* — madrigal pentru cor mixt pe versuri de Martha Popovici. ● Constantin Romașcanu — *Acei care-au luptat pentru Unire* — cor mixt pe versuri de Ioan Meițoiu. ● Iovan Miclea — *Marea Unire* — cor mixt pe versuri de Ioan Mei-

ţoiu. ● Zaharia Popescu — *Să trăieşti Republică iubită* — cor mixt pe versuri de Dumitru Popescu Chiselet. ● Vasile Donose — *Trei poeme dobrogene* pentru cor mixt pe versuri de Martha Popovici. ● Sergiu Sarchizov — *Transilvanie, zare albastră* — cor pentru 4 voci de copii sau femei pe versuri de Dinu Ianculescu. ● Dan Bălan — *O ţară dulce nume* — pentru cor mixt pe versuri de Aristide Mircea. ● Constantin Catrina — *Cîntec pentru vitejii din Carpaţi* — cor mixt pe versuri de Damian Ureche. ● Sorin Vulcu — *Suflet românesc* — cor mixt pe versuri de G. Popescu Ger. ● Lucian Vlădescu — *Satule, vatră frumoasă* — cor mixt pe versuri populare. ● Claudiu Negulescu — *Poem pentru pace* (Iubiţi-vă pe tunuri) pentru solo tenor, doi recitatori, orgă şi cor pe voci egale pe versuri de Adrian Păunescu. ● Dan Buciu — *Oaste de stejari* — cor mixt cu mişcare scenică pe versuri de Dragoş Vrînceanu. ● Irina Odăgescu — *Chemarea pămîntului* — poem pentru cor mixt, recitator şi percuţie pe versuri de Ion Crînguleanu.

Secţia de muzică uşoară

Vasile V. Vasilache — *Dulce-i pîinea românească* — pe versuri de Aurel Storin. ● George Grigoriu — *Farmecul romanţei* — pe versuri de Mircea Block. ● Radu Şerban — *La umbra ta* — pe versuri de Aurel Storin. ● Temistocle Popa — *Iubirea ta* — pe versuri de Aurel Storin. ● Edmond Deda — *Sărbătoare în alb* — pe versuri de Tania Lovinescu. ● Henry Mălineanu — *Va trebui...* — pe versuri de Henry Mălineanu. ● Ramon Tavernier — *Orice om, orişicînd, orişiunde* — pe versuri de Constantin Cîrjan. ● Petre Firulescu — *M-am născut într-un sat* — pe versuri de Constantin Cîrjan. ● Temistocle Popa — *Toţi copiii României* (Pacea o cîntăm) versuri de Mircea Block. ● Ion Cristinoiu — *Romanţa noastră* — pe versuri de Mircea Block. ● Richard Stein — *Cîntec pentru Canalul Dunărea-Marea Neagră.* ● Eugen Koffler — *Marame cu flori* — piesă pentru pian.

A. V.

Secţia didactică

George Derieţeanu : *Noi copiii, floarea vieţii,* pe versuri de Eugen Dumitru ; *Cîntul flamurilor roşii,* pe versuri de Alexandra Jariste ; *Jucării pentru copii,* pe versuri de N. Nasta. ● Mircea Stan — *Dormi, scump odor* şi *La săniuş* pe versuri de Alexandru Vîrfeudor ; *Cîntecul muncii* pe versuri de Eugen Frunză. ● Vasile Spătărelu — *Improvisazione e Toccata per oboe e piano.* ● Myriam Marbe — *Vrăbiile ; Nici nu-i pasă ; O lăcustă ; Steaua-n iarbă ; Miere şi Ceară* — toate pe versuri de Tudor Arghezi. ● Liviu Rusu — *12 invenţiuni polifonice la 2 voci,* pe versuri de Teofil Dumbrăveanu. ● Iuliu Keltz — *Prin tabără* — suită orchestrală pentru copii. ● Alexandru Paşcanu — *Ia-n sculaţi, Anul bun* — pe versuri populare. ● Alexandru Velehorschi — *Cîntec lung* — pentru violă şi pian. ● Anatol Vieru — *Patru cîntece în aer liber* — pe versuri de Nina Cassian. ● Constantin Rîpă — — *Tulnic,* piesă pentru trombon şi pian ; *Două piese pentru vioară.* ● Paul Rogojină — *Sărbătorind Unirea* — suită orchestrală pentru copii. ● Carmen Cîrneci — *Cîntecul bradului ; Cîntec pentru cireş ; Săniuţa fermecată ; Fetiţa şi chiocelul* — toate pe versuri de Radu Cârneci. ● Myriam Marbe — *Trei piese progresive pentru trombon şi pian.* ● Valentin Petculescu — *Am o floare ghicitoare : Lumea din ghiozdan* — pe versuri de Valentin Petculescu. ● Aurel Giroveanu — *Cîntec pentru dimineaţa vieţii* pe versuri de Aurel Felea ; *La drum prin ţara noastră* — pe versuri de Mircea Block ; *Tu eşti basmul, eu sînt doina* — pe versuri de Dragoş Vicol.

S. N.

Secţia de critică şi muzicologie

Ioan D. Petrescu — *Studii de paleografie muzicală* ● Hans Peter Türk — Studiu asupra lucrării *Pădurea de flori* de Gabriel Reilich. ● Octavian Lazăr Cosma — *Hronicul muzicii româneşti, vol. VI.* ● Titus Moisescu — *George Breazul, scrisori şi documente,* vol. I. ● Iosif Sava — *Dosare ale istoriei muzicii.* ● Corneliu Dan Georgescu — *Reflecţii pe marginea studiului muzicii populare româneşti pentru bucium.* ● Grigore Constantinescu — *Conservatorul Ciprian Porumbescu.* ● Maia Ciobanu — *Aspectul ritmic al raportului sunet-mişcare, axă esenţială a baletului şi muzicii de balet.* ● Liviu Comes — *Lumea polifoniei.* ● Virgil Medan — *Folclorul muzical din Nireş.*

R. S.

Noi lucrări intrate în biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor

Grigore Nica — *Concert pentru vioară şi orchestră* (2+1, 2, 2+1, 2+1 ; 4, 2, 2, 1 ; timp., perc. I : sil., vibr., trgl., W-block, bgs., tamb. c.c., T-Tam : perc. II : camp., ptto sosp., gr.c., gong, w-block, trgl., sil. ; arpa, cel. pf. ; corzi). ● Irina Odăgescu — *Muzică pentru două piane şi percuţie.* ● Adalbert Winkler — *Zborul condorului,* piesă pentru orchestră (2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; pf. (cel.), arpa, chitara ; timp., gr. c., mrcs., tamb. picc., vibr., sil., ptti., sosp. ; corzi). ● Alexandru Zirra — *Tîndală şi Pucală,* lucrare simfonică (2+1, 2, 2, 2 ; 4, 2, 3, 1 ; timp., ptto., gr.c., corzi) ; *Simfonia a III-a în Fa „Descriptivă"* (2+1, 2, 2+1, 2 ; 4, 2, 3, 1 ; timp. ; corzi).

M. M.

Noutăţi editoriale

La Editura muzicală au apărut :

— *Sonata pentru pian şi vioară în la minor* de George Enescu, lucrare inedită, în îngrijirea prof. George Manoliu ;

— *Rezonanţe* de Hans Peter Türk ; ediţie bilingvă română-germană : 3/2/1/3/3/1/ 4/3/3/1/ celesta, vibraphon şi Glockenspiel.

D. I.

VIAȚA MUZICALĂ

Concert omagial

Împlinirea a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român (1918—1983) a prilejuit în întreaga țară desfășurarea unor acțiuni evocatoare ale momentului Marii Uniri, a unor manifestări culturale de amploare patriotică, printre care se înscrie și concertul omagial organizat de Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și Inspectoratul General al Muzicilor Militare, concert care a avut loc în Sala Radioteleviziunii Române la 28.XI. 1983.

În prefața concertului, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, prof. univ. Nicolae Călinoiu a subliniat importanța momentului istoric sărbătorit și modul reflectării sale în muzică, melosul și cîntecul popular fiind o cronică vie a vieții poporului român, însoțindu-l în clipele de durere și bucurie în luptă și la victorie.

Și-au dat concursul la realizarea spectacolului Muzica reprezentativă a Armatei, dirijată de Colonel Emilian Ursu, corul „Doina" al Ansamblului Armatei, corul Școlii militare de muzică (dirijori : Gheorghe Popescu și Ion Golcea), precum și soprana Elvira Cîrje, baritonul Lucian Marinescu și basul Dan Zancu, soliști ai Operei Române din București. Programul a cuprins lucrări de ieri și de azi ale compozitorilor noștrii, scrise sau prelucrate pentru fanfară simfonică, dedicate patriei, poporului, Unirii, Comandantului Suprem — tovarășului Nicolae Ceaușescu, Președintele Republicii, Secretarul general al partidului nostru.

În deschiderea concertului, Marșul *Unirea* de Emilian Ursu a amintit în sonorități maiestoase idei melodice ale cîntecelor revoluționare și patriotice *Deșteaptă-te, române !* și *Marșul lui Iancu*. A urmat *Uvertura festivă „1 decembrie 1918"* dedicată de compozitorul Savel Horceag evenimentului sărbătorit și un Potpuriu național intitulat *Ardealul* al compozitorului înaintaș Iacob Mureșianu. Intonațiile cîntecelor românești din zona Ardealului, orchestrate pentru fanfară-simfonică, au fost redate cu căldură de Muzica reprezentativă a Armatei, din care s-au detașat ca soliști plt. Albu Constantin (flaut) și srg. Anton Gabriel (oboi).

Soprana Elvira Cîrje a interpretat cu deosebită claritate și expresivitate cîntecul semnat de Florin Comișel *Prispa casei părintești* pe versuri de Teofil Bălan, basul Dan Zancu a cîntat cu adîncă vibrație melodia *Revedere* de Aurel Eliade pe versuri de Mihai Eminescu, iar baritonul Lucian Marinescu a subliniat din nou momentul sărbătorit prin cîntecul *Unire, de-a pururi Unire* de Sergiu Eremia pe versuri de Ioan Meițoiu.

Dansul simfonic *Brîul* de Paul Constantinescu și fragmente din suita *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah au fost realizate cu multă muzicalitate și pulsație ritmică de către dirijorul Emilian Ursu, la fel și cantata *Burebista Rex Daciae* de Cătălin Ursu (lucrare premiată la Concursul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea"), suita pentru cor și fanfară *Uniți în cuget și-n simțiri* (reunind vechile și cunoscutele cîntece patriotice și revoluționare *Deșteaptă-te române !, Pui de lei, Trompetele răsună, Marea Unire, Voința neamului* ș.a.), la interpretarea cărora și-au dat concursul corul „Doina" al Ansamblului Armatei și corul Școlii militare de muzică.

Concertul s-a încheiat cu o suită pentru cor și fanfară, dedicată Președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, suită intitulată *Onor Comandantului Suprem*, reunind lucrările *Sunați trompete de argint* de Temistocle Popa, *Comandantul Suprem* de Dinu Stelian și *Avem în frunte un Comandant Suprem* de Sergiu Eremia.

Spectacolul dedicat aniversării a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român a fost un prilej de arzentă manifestare a spiritului patriotic și revoluționar românesc înveșmîntat în sunet de compozitorii noștrii înaintași și contemporani.

Mihaela MARINESCU

Manifestări organizate de Uniunea compozitorilor și muzicologilor în întreprinderi industriale bucureștene

În întîmpinarea aniversării a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român, Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București au organizat cîteva acțiuni în întreprinderi industriale ale capitalei, care s-au dovedit deosebit de fructuoase.

Notăm, în primul rînd, vizita unei delegații de compozitori și muzicologi, în frunte cu președintele Uniunii și rectorul Conservatorului bucureștean, prof. univ. Nicolae Călinoiu, la Combinatul de industrializare a lemnului „Pipera", acțiune ce a avut loc în ziua de 22 noiembrie. A fost un prilej de a cunoaște, mai îndeaproape, viața și activitatea oamenilor muncii și de a oferi publicului cîteva din creațiile actuale ale compozitorilor noștri. S-a confirmat ca foarte instructiv un asemenea dialog pe care muzicienii l-au purtat cu harnicii lucrători ai Combinatului cu ocazia vizitării unor secții, deosebit de interesante fiind aspectele relevate de tovarășul Octavian Mogoșan, inginerul șef al Combinatului, despre activitatea ce se desfășoară în acest important obiectiv industrial al capitalei.

Semnalăm reușita programului artistic ce a avut loc la clubul Combinatului „Pipera", cu participarea Corului „Madrigal" dirijat de Marin Constantin, a unor cadre didactice și studenți ai Conservatorului bucureștean care au prezentat un variat program muzical cu lucrări din creația compozitorilor noștri. Pe podiumul solistic au evoluat cîțiva tineri de mare perspectivă pentru viața noastră muzicală: sopranele Ruxandra Vodă și Simina Ivan, mezzo soprana Liliana Petrescu, tenorul Ștefăniță Lascu, baritonii Alexandru Moisuc, Marian Micșoiu, violonistul Emil Stegar, și pianistul Sandu Constantin. Cîntăreții vocali au fost acompaniați la pian de lectorul universitar Georgeta Barnea. Au fost interpretate lucrări de Ciprian Porumbescu, Laurențiu Profeta, Ion Vintilă, Marin Constantin, Sergiu Sarchizov, Teodor Eratu, Liviu Ionescu, Gherase Dendrino, Dariu Pop, Gheorghe Danga.

Circumscrise aceluiași eveniment — aniversarea a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român — manifestările ce au avut loc în zilele de 21, 23 și 25 noiembrie, manifestări organizate de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor în colaborare cu Comitetul municipal al sindicatelor la uzinele IREMOAS, „Semănătoarea", „Griviția Roșie" au contribuit la o și mai strînsă apropiere dintre muzicieni și publicul larg. Temele prezentate la cluburile acestor întreprinderi de muzicologii și compozitorii Petre Codreanu, Vasile Donose, George Grigoriu, Horia Moculescu și Ion Cristinoiu — teme vizînd o largă problematică, *Unirea de la 1 decembrie 1918, eveniment cu profunde semnificații în istoria patrici și poporului nostru, Cîntecul, oglindă a istoriei patriei, Muzica ușoară, mesageră a optimismului și tinereții* au fost susținute muzical prin lucrări de o deosebită valoare artistică, creații mai vechi și mai noi inspirate fie din trecutul nostru istoric, fie din mărețele înfăptuiri ale prezentului. Tema păcii, temă de mare actualitate, a fost deasemenea prezentă în cadrul acestor întîlniri muzicale. Vibrantul apel la colaborarea dintre națiuni pentru apărarea păcii pe pămînt a răsunat din nou și prin armoniile cîntecului semnat de Horia Moculescu, *Pămînt*, cîntec interpretat de tînăra solistă de muzică ușoară Marina Florea.

Rodica SAVA

Opera Română din București

O inițiativă bună a Operei Române din București este aceea de a informa publicul spectator prin afișe puse la îndemîna tuturor, odată cu procurarea biletelor la casă, asupra spectacolelor apropiatelor două luni. Astfel, parcurgînd proiectul lunilor noiembrie și decembrie, ne-a bucurat diversitatea repertorială avută în vedere, întîlnind, alături de opere din repertoriul „de ținută", spectacole pentru cei mici (presărate pe parcursul fiecărei săptămîni), un concert *Gală a laureaților concursurilor internaționale*, o seară de balet intitulată *Lecție de dans* ca și recitalurile bilunare conduse de muzicologul *Alfred Hoffman*, din foayerul teatrului. Bine înțeles că spectatorii au regretat cînd — din motive tehnice (sperăm) — unele dintre ele au trebuit să fie înlocuite. Cu aceste cîteva excepții însă, spectacolele oferite au respectat programarea inițială, prezentînd, cu forțe interne ale colectivului și cu concursul unor oaspeți de la alte teatre (practică mult îmbunătățită în ultima vreme, mijloc eficient de înviorare a interesului public dar și de cunoaștere și de stimulare a interpreților noștri), reprezentații de frumoasă ținută artistică.

Un loc însemnat în această lună l-au ocupat titlurile lucrărilor compozitorilor români, dintre care se cuvine să reamintim excelenta reeditare a *Hamlet*-ului de Pascal Bentoiu (din 27.XI), cu distribuția principală: *Florin Diaconescu, Silvia Voinea, Marcel Roșca, Emil Iurașcu*, opera pentru copii *Motanul încălțat* de C. Trăilescu (matineul de duminică 20.XI), avînd în distribuție pe solista *Daniela Vlădescu* de la Teatrul muzical din Brașov (aparitie reușită în rolul titular) alături de *Gerda Radler-Anca, Florin Diaconescu, Valentin Loghin, Dan Zancu, Ioan Hvorov, Corina Circa, Cristian Mihăilescu.*

Recitalurile vocale cu lucrări românești din foayer: primul, de luni 14.XI., cu cîntece de Mircea Chiriac, Felicia Donceanu și Theodor Grigoriu a avut ca soliști pe *Adina Iurașcu* și *Florin Diaconescu*, la pian *Andrei Tănăsescu* și instrumentiștii *Mariana Raiciu* — corn englez și *George Pane* — marimbafon. Al doilea recital, din seara zilei de luni 28.XI., condus de *Vladimir Popescu-Deveselu* a reunit lieduri și cîntece inspirate în majoritatea lor din melosul cîntecului popular transilvănean și

bănățean, de compozitorii Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, George Dima, Eduard Caudella, George Stephănescu, Cornel Țăranu, Diamandi Gheciu. Interpretările acestora susținute de *Corneliu Fânățeanu, Ana Voileanu-Nicoară, Corina Circa, Elena Grigorescu* și *Mihaela Agachi* au excelat prin sensibilitatea apropierii de text și prin înaltul nivel al redării melodice. Acompaniamentul lui Florin Rădulescu a fost pe măsura interpretărilor, prompt și fidel liniei vocale susținute. Dar punctul culminant al serii a fost programul celor trei piese din final : *Omagiu lui Burebista* (Doru Popovici), *Flăcări și roți* (Corneliu Cezar) și *Patriei iubite* (Nicolae Lungu) în execuția Cvartetului vocal „Polyphonic", interpretate într-o impecabilă sonoritate plină de culori expresive, acurateță și mai ales exactitate, dovedind seriozitatea pregătirii din partea componenților : tenorii *Valentin Teodorian* și *Vladimir Popescu-Deveselu*, soprana *Gerda Radler-Anca* și basul *Pompei Hărășteanu*.

Spectacolele repertoriului universal incluse în această lună au oferit garnituri echilibrate căutînd să valorifice maximal vocile în rolurile preferate. Remarcăm în acest sens : cele două spectacole ale sopranei *Eugenia Moldoveanu*, unul cu Traviata (din 10.XI), alături de *Ionel Voneag* (Alfredo) și *Nicolae Urziceanu* (Georges Germont), al doilea cu *Boema* (din 13.XI) alături de *Ludovic Spiess* (Rodolfo), *Elvira Cîrje* (Musetta) și *Eduard Tumageanian* (Marcello) ; spectacolul cu *Rigoletto* (din 1.XI) avînd ca soliști pe *Vasile Martinoiu* (în rolul titular), *Eleonora Enăchescu* (Gilda), *Florin Georgescu* (Ducele), *Pompei Hărășteanu* (Sparafucile) și *Corina Circa* (Maddalena) ; *Madame Butterfly* (din 5.XI) cu interpreta rolului principal *Victoria Bezeti*, alături de *Mihaela Agachi* (Suzuki), *Florin Diaconescu* (Pinkerton), *Eduard Tumageanian* (Sharples), *Căsătoria secretă* de Cimarosa (12.XI) cu *Elena Grigorescu, Gerda Radler-Anca, Veronica Gârbu, Constantin Gabor, Nicolae Constantinescu, Ion Stoian ; Aida* (din 15.XI) cu *Lucia Țibuleac* în rolul titular, alături de *Anatol Covali* (Radames), *Rodica Mitrică-Bădîrcea* (Amneris), *Nicolae Florei* (Marele preot), *Nicolae Urziceanu* (Amonasro), *Dan Zancu* (Regele) și spectacolul cu *Evgheni Oneghin* (din 16.XI), avînd ca interpret în rolul Gremin pe basul *Sergej Kopčak* din R.S. Cehoslovacia și distribuția alcătuită din *Lucian Marinescu* (rolul titular), *Elena Grigorescu* (Tatiana), *Corina Circa* (Olga) și *Valentin Teodorian* (același cuceritor Lenski).

Evenimentul principal din repertoriul universal abordat a fost premiera operei *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, din seara zilei de vineri 11 noiembrie, reluată în aceeași distribuție la 19 noiembrie.

Refăcînd un spectacol anterior, nemaiprezentat din 1976, montarea *Luciei* a fost încredințată de astă dată lui *Ion Constantinescu*, care, în mare, a păstrat unele ansambluri ale regiei lui Lucian Gropșeanu, dar a recurs la structurări de mișcări scenice pe baza unor modificări aduse decorurilor, dar și pe linia evidențierii unor momente dramatice. Nu au putut fi evitate acele momente statice, datorate mai ales partiturii corale sau a acelora în care corul, asistent la acțiunile eroilor ar fi putut fi atras la o participare mai intensă în scenele de ansamblu. Costumele semnate de *Ion Clapan* s-au încadrat acelui ansamblu vestimentar corespunzător sugerării epocii și locurilor acțiunii, aplînd la asocieri armonioase predominante de un negru menit să anticipeze complexul tragic al finalului celor doi eroi principali.

Interpreta rolului principal a fost *Victoria Bezeti*, solistă cu veche experiență scenică, atît pe scena lirică gălățeană cît și în roluri principale pe scena bucureșteană. Posedînd o voce frumoasă, strălucitoare, mai ales pe registrul înalt, cu particularități adecvate operelor lui Bellini și Donizetti, Victoria Bezeti a revenit în acest spectacol — în care cîntase și în montarea anterioară — dovedind că stăpînește întreaga întindere vocală, pînă la briantul acutelor și filigranele virtuozităților, deși împlinirea scenică a rolului a avut unele momente statice și nu întru totul suficiente pentru realizarea acelui aplomb necesar personificării unei eroine atît de solicitantă ca Lucia de Lammermoor.

Partenerul Victoriei Bezeti a fost tînărul student în penultimul an al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București *Florin Georgescu*. Avînd deja la activul său cinci spectacole cu rolul Ducelui din *Rigoletto* de Verdi, Florin Georgescu reprezintă o experiență reușită a Operei bucureștene prin introducerea sa în garnitura premierei. Cu tinerețea caracteristică celor 26 de ani, cu un fizic atrăgător și cu un temperament ardent, el a fost convingător pe tot parcursul aparițiilor sale în ceea ce privește purtarea personajului. Posesor al unei voci frumoase, de tenor liric cu nuanțe de spinto, cu o impostație naturală favorabilă trecerii cu ușurință prin toate registrele și mai ales atacării cu ușurință a acutelor, Florin Georgescu deja de la această vîrstă a formării profesionale, atinge o etapă avansată a belcanto-ului solicitat de rol, cu o frazare legată, purtată spre acele culmi atît de necesare operelor italiene de la mijlocul de veac trecut. În plus, se cere subliniată acea particularitate a sa, meritorie, de a susține calitativ „actoricește" fiecare frază muzicală, ceea ce presupune, desigur, o ardere și un consum suplimentar al efortului fizic și care, spre satisfacția publicului, a fost condusă în bune condițiuni pînă la ultimul tablou (cu deosebire în al doilea spectacol). Interpretul lordului Henry Asthon — baritonul *Vasile Martinoiu* a reușit o personificare demnă a forței ce se opune poveștii de dragoste dintre eroii principali, contrapunctînd estompat partitura lor și dinamizînd-o. Distribuția a fost completată cu vocea frumoasă a basului *Nicolae Florei* (Raymond), de tenorii *Corneliu Fînățeanu* și *Marcel Anghelescu* (Lord Arthur), *Cristian Mihăilescu* (Normann) și *Lucia Cicoară* (Alice).

Orchestra Operei, discretă colaboratoare a acțiunii scenice sub conducerea dirijorului *Constantin Petrovici* și corul convingător în paginile sale independente (dirijor *Stelian Olariu)* au participat la realizarea unui spectacol de excepție.

Spectacolul cu opera *Trubadurul* din seara zilei de 18 XI. ne-a convins din nou de necesitatea invitării unor oaspeți-dirijori la pupitrul operei bucureștene. Sub conducerea lui *Peter Oschanitzky* actualmente dirijor la Filarmonica „Banatul" din Ti-

mișoara, orchestra a dovedit resursele nevalorificate în general la realul lor nivel. Dirijorul — dealtfel bun cunoscător al partiturii și avînd o practică de mulți ani ca dirijor la Opera Română din Timișoara — a găsit răspunsul prompt din partea colectivului, convingîndu-ne că instrumentiștii orchestrei sînt buni profesioniști, capabili să ofere ascultătorilor o interpretare calitativă, atunci cînd aceasta li se solicită. Am remarcat deasemenea atenția cu care Peter Oschanitzky pregătea și indica intervențiile solistice, continuitatea expresivității dramaturgiei de ansamblu, ca și acumularea creșterilor dinamice solicitate de finalurile de tablouri. Soliștii principali ai spectacolului au dovedit reale calități vocale, seriozitatea pregătirii partiturilor, dar mai ales atașamentul față de reflectarea concentrării dramatice a personajului. Remarcăm în acest sens pe mezzo-soprana *Rodica Mitrică-Bădircea* într-o impresionantă creștere a sonorității vocale și a științei conducerii liniei vocale și dramaturgice, pe tenorul *Anatol Covali*, cu o voce frumoasă, acoperind cu ușurință diferitele registre și parcurgînd cu calm acutele și pasajele vocale ale ariilor, dar mai ales ale strettei „Di quella pira" și pe soprana *Monica Teodorescu*, o solistă de mare exigență a redării partiturii sale vocale cu un briant și aplomb ce amintesc de aparițiile marei sale profesoare Arta Florescu. În rolul Contelui de Luna, baritonul *Lucian Marinescu* a fost o apariție plăcută cu momente de expresivitate, dar de la care este așteptată o mai multă exactitate în acoperirea complexei desfășurări scenice și vocale a personajului. O plăcută apariție în rolul Ines ne-a oferit-o noua angajată a Operei, solista Teatrului Liric din Galați *Lucia Cicoară*.

Spectacolul extraordinar cu opera *Carmen* de Bizet din seara zilei de 22.XI. s-a bucurat de concursul renumitei mezzo-soprane a Teatrului Mare din Moscova — *Tamara Siniavskaia*. Posesoare a unei tehnici vocale bine pusă la punct pe tot parcursul ambitusului vocal desfășurat pe variatul și expresivul rol al celebrei eroine, Tamara Siniavskaia a excelat printr-o prezență scenică cuceritoare. Cîntîndu-și majoritatea scenelor individuale cît mai aproape de rampă, Tamara Siniavskaia a dovedit cunoașterea particularităților acustice ale scenei și sălii teatrului, știută că nu poate servi în cea mai bună măsură efortul soliștilor, dar, în același timp, ne-a lăsat să întrezărim și o înțelegere a rolului titular „mai în prim plan" decît o înțeleg unele montări regizorale. Dealtfel întreaga tratare a personajului, mai individuală, independentă în aspirațiile și sentimentele ei, mai puțin legată și condiționată de cei cu care intră în comuniunea faptelor vieții, fac din Carmen o eroină pe care „nu oricine și nu oricînd" o poate atinge sau convinge. O noțiune a libertății din care n-a lipsit demnitatea în acel voluntarism care poate determina avînturi pînă la fapte necugetate. Nu ni s-a părut nici un moment că ar fi făcut o „interpretare de concert", căci a fost în permanență preocupată ca în momentele nesolistice să participe la „convorbirile" în duet sau cvintet cu partenerii și chiar într-un așa mod în care fiecare dintre parteneri — Don José, Escamillo, Zuniga sau cei 4 contrabandiști — să-și impună prezența solistică. Iată de ce prezența „cu spatele" la public a Tamarei Siniavskaia oferea inteligibilitatea momentului, luminîndu-și prin aceasta, totodată, partenerul. Seguidillia, scenele din tavernă, dar mai ales „aruncarea în jertfă" din finalul operei ni s-au părut deosebit de convingătoare. *Ludovic Spiess* a fost un partener de aceiași talie, secondînd cu o deosebită dăruire de sine și patos vocal desfășurarea solistei-oaspete, crescînd de la scenă la scenă și excelînd în cele două duete cu dînsa din actele doi și patru. În rolul Micaelei, soprana *Cornelia Angelescu* a compus o imagine contrastantă prin modestie și candoare, capabilă să contureze mai mult personalitatea frapantă a eroinei centrale. Escamillo lui *Dan Zancu* a fost convingător în scenele sale solistice și mai ales în dialogurile cu Don Jose și Carmen. Credem însă că primirea unui oaspete necesită mai multă atenție în alegerea unor voci frumoase în compunerea cvintetului ce acoperă o bună parte din acțiunea actelor 2 și 3. Conducerea muzicală a lui C. Petrovici, aportul corului și orchestrei au fost de bună calitate, contribuind la obținerea unui spectacol de reținut pentru întreaga stagiune.

Din repertoriul de balet ne vom opri asupra spectacolului cu *Lacul lebedelor* din seara zilei de joi 17.XI., care ne-a oferit prilejul de a revedea în rolul lui Siegfried un solist demn de marile scene europene, care este *Florin Brânduşe*, de la Opera Română din Timișoara.

Florin Brânduşe în „Lacul lebedelor"

Absolvent din anul 1971 al Școlii de balet din Cluj-Napoca, unde a fost apoi angajat ca solist al Operei Române, Florin Brânduşe s-a impus prin aparițiile sale solistice din balete clasice, fiind cooptat — după 8 ani — de Ansamblul de balet clasic și contemporan „Fantasio" din Constanța, în cadrul căruia a întreprins repetate turnee în țări europene — R.F.G., Belgia, Olanda, Luxemburg, Elveția, ca și în Statele Unite ale Americii și Canada — prilejuri nenumărate de a-și atrage aprecierea publicului față de aparițiile sale în rolurile prințului Siegfried, ca și în rolul spiritului rău Rotbart din baletul amintit. Florin Brânduşe a impus în acest al cincilea spectacol susținut la București o linie

nobilă de prezentare a personajului, remarcindu-se prin eleganța mișcărilor, prin atenția finisării fiecăreia dintre ele, ajutat, bineînțeles, și de acele calități fizice care-l suprapun multora dintre interpreții amintitei scene. Avîntul săriturilor, deschiderea și înălțimea salturilor, subliniate de lungimea brațelor și picioarelor, atenția la sincronizarea mișcărilor cu cele ale partenerei, expresivitatea adecvată a gesturilor, dar mai ales ale feței, îl caracterizează pe Florin Brânduşe, ca un solist demn de a se prezenta pe prima scenă a țării. Partenera sa în spectacol, în dublul rol al Odettei-Odilia, a fost deasemenea o solistă provenită din Ansamblul constănțean, în cadrul căruia a mai susținut aceste apariții. Etalînd o tehnică robustă, atacînd cu avînt momentele de virtuozitate, cucerind printr-o mișcare frumoasă a brațelor, *Doina Axinte* mai are de acoperit pe parcursul apariților viitoare precizia finalurilor de fragmente solistice, o lejeritate a execuției deconcertată de congestia vizibilă a eforturilor, ca și obținerea acelui calm și înaltă spiritualitate ce caracterizează adagiourile baletelor ceaikovskiene.

Am admirat în spectacol dăruirea în rolul Rotbart a lui *Ion Tugearu* ca și precizia și forța executării celor două momente solistice ale lui *Mihai Tugearu* în rolul bufonului.

Spectacolul din ultima seară a lunii cu opera *Ernani* de Verdi ne-a convins de capacitățile interpretative ale soliștilor primei noastre scene. Dificultățile vocale ridicate de partiturile principalelor roluri au fost trecute cu ușurință, interpreții aducînd un plus de dramatism, printr-un joc de scenă expresiv, dinamic și într-un simțit crescendo pe acte și pe ansamblu. Au excelat în această seară *Eduard Tumageanian* — Don Carlos (cu o siguranță a turnurilor melosului și al pronunției textului ce demonstrează cariera sa internațională), *Ludovic Spiess* (un Ernani impresionant prin forța atacării rolului) *Elvira Cîrje* (o Elvira plină de farmec scenic, patetică și penetrantă în ansamblurile dramaturgiei) și *Pompei Hărășteanu* — De Silva (cu distincție, prestanță, dar și cu forță interioară, ce declanșează finalul tragic).

Expunerea considerentelor de mai sus au drept scop să convingă de faptul că genul operei este prezentat cu seriozitate de prima scenă lirică a țării și că spectacolele repertoriului sînt capabile să aducă satisfacție iubitorilor operei.

Ștefan BONEA

Spectacolele de balet ale Operei Române

Precauțiuni inutile : spectacolul a fost programat cu prilejul împlinirii a 30 de ani de activitate artistică de către doi remarcabili artiști ai colectivului operei bucureștene : artista emerită *Alexa Mezincescu* și *Adrian Caracaș*, solist al Operei Române ; cu aceeași ocazie, alt membru al baletului *Ștefan Năstase* și-a sărbătorit împlinirea aceleeași perioade de activitate. În rolul principal, Alexa Mezincescu a demonstrat încă odată că a fost una din balerinele de frunte ale scenelor noastre, întruchipînd acel ideal de acurateță tehnică și eleganță de sorginte romantică atît pentru rolurile de virtuozitate cît și de grație. *Mihai Tugearu* (Colas) este un tînăr solist cu pregnantă personalitate coregrafică. I se potrivesc excelent rolurile unde i se cer balerinului virtuozitate, temperament și culoare. *Adrian Gheorghiu* (Simone, rol în travesti) demonstrează că are evidente înclinări spre rolurile care presupun simțul umorului, fantezia situațiilor. *Adrian Caracaș* (Alain) este unul dintre puținii balerini *specializați* pe rolurile comice. De subliniat este că acestea sînt la fel de greu de realizat ca și cele de prim-solist, ele contribuind substanțial la animarea acțiunii și fiind la fel de importante ca și cele considerate „clasice". Unele scurte desincronizări ale ansamblului, cîteva imperfecțiuni ale orchestrei conduse de *Carol Litvin* au umbrit pasager un spectacol excelent din toate punctele de vedere.

Frumoasa din pădurea adormită — un spectacol, care ar putea să fie unul dintre cele mai frumoase ale primei scene lirice a țării, are nevoie, cred, să fie reînnoit, regîndit, însă, în primul rînd, reconceput scenografic. Foarte mult praf răzbate din derularea acțiunii ; coregrafia este spectaculoasă, interesantă, însă, fiind mult jucat (și nu întotdeuna în condiții propice), spectacolul prezintă acele simptome de degradare pe care este normal să le prezinte orice lucru suprasolicitat. Opera reia multe montări mai vechi ; n-ar fi oare oportun să aibă și uzura — inevitabilă ! — în vedere ? *Anne-Marie Vretos* (Aurora) este una dintre tinerele soliste de calitate. Performanțe de virtuozitate indiscutabile, plăcerea de a dansa îmbinată cu știința, cu posibilitățile de a executa corect figurile de dans clasic particularizează evoluția sa în acest dificil rol. Rol în care nu s-a potrivit deloc cu *Gheorghe Angheluș* (prințul Désiré) din cauza diferenței de statură. *Maria Cumbari* (Zîna liliacului) a realizat un rol frumos, dar cu unele momente de scurtă ezitare. Baletul este plin de personaje secundare care apar pentru scurtă vreme în prim-plan. Multe personaje sînt realizate de interpreți de valoare, soliști, ei fiind distribuiți în partituri mai complexe sau mai simple alături de colegi tineri, neafirmați încă. Dintre aceștia, să ne oprim asupra a două nume : *Laura Cioroianu* într-un rol de expresie și

culoare (Scufița Roșie) este o prezență de talent, plină de grație în linia sigură a tipului de „balerină romantică", cu excelente posibilități tehnice și certe perspective ; *Gabriel Opincaru* (prințul Florian) este un balerin tehnic, cu execuții sigure, cu momente de sclipire, cu siguranță în evoluție și linie frumoasă. Orchestra dirijată de *Lucian Anca* a sunat bine, dar tot cu momente de desincronizare care par să devină obișnuință în evoluția acestui colectiv.

Spărgătorul de nuci — este o altă montare prăfuită (cauzele sînt aceleași). În spectacolul urmărit, de subliniat este debutul aceluiași *Gabriel Opincaru* (iată o inițiativă meritorie a conducerii compartimentului balet) alături de *Luminița Dumitrescu* (Masa mică), într-o fericită alăturare a experienței, a cunoștințelor de balet cu tinerețea și impetuozitatea debutului. Spectacolul s-a constituit cu certitudine în ceea ce-l privește pe tînărul și talentatul Gabriel Opincaru. Restul problemelor — cam aceleași, așa că nu mai insistăm.

Rapsodiile române — prima montare reprezintă o versiune coregrafică a partiturii enesciene, în culori moderate. Regizorul *Vasile Marcu* a optat pentru gesturile nespectaculoase, pentru alcătuirile de grupe de dansatori guvernate de simetrie, pentru pași de dans românesc stilizat. Este loc aici, cred, pentru mai multă culoare. Soliștii baletului *(Maria Cumbari, Anne-Marie Vretos, Nicolae Deneș, Mihai Spiridonescu)* au evoluat cu acea sobrietate pe care o presupune viziunea regizorală.

Gura lumii, — colaj muzical din lucrări de *George Enescu* și *Theodor Rogalski* în coregrafia lui *Ion Tugearu*, este una dintre cele mai reușite montări de pe scena operei bucureștene, după părerea mea. Forța expresivă a coregrafiei, ideea regizorală, puterea de persuasiune a limbajului coregrafic singularizează această montare realizată pe muzica unor compozitori români. *Elena Dacian* și *Mihai Tugearu* au realizat, la început, citeva frumoase momente de duet (păcat că acestea au fost mult scurtate față de versiunea inițială). Continuarea baletului a pus în evidență deosebitele calități expresive ale *Elenei Dacian*. Personajul malefic este unul din elementele-cheie ale montării. Cu deosebire pregnantă în rol a fost *Beatrice Matei* căreia par să i se potrivească rolurile de creație în direcția unei tente malefice, întunecate, sumbre.

Carmen de Bizet-Scedrin (coregrafia lui *Oleg Danovschi)* este, cred, cu mult cea mai reușită montare din repertoriul actual al operei. Coregrafia are o excelentă culoare emoțională, muzica prelucrată de Scedrin reprezentînd exact acel suport pentru o acțiune căreia coregraful a știut să-i exploateze toate valențele expresive. Momentele solistice, duetele, momentele colective sînt tablouri realizate cu mînă de artist, cu fantezie și cu știință coregrafică în exploatarea la extrem a resurselor plastice și expresive ale corpului uman. Nu în ultimul rînd trebuie amintită scenografia *Paulei Brincoveanu*. Spectacolul s-a bucurat de o distribuție de excepție. *Aurora Rotaru* (Carmen) este balerina de frunte a operei bucureștene. Partiturile semnate în *Don Quijote,* în *Lacul lebedelor, La piață* etc., mărturisesc pe deplin posibilitățile acestei excepționale balerine de a îmbrățișa personaje de culoare diferită cu egală competență. În acest rol de mare dificultate coregrafică și sporită putere de expresie, Aurora Rotaru aduce acea doză de incandescență meridională în interpretare, de „intemperanță" iberică pe care o presupune personajul, dîndu-i dimensiunile verosimile ale unei povești de dragoste împinse pînă la extremul sentimentelor și al manifestărilor. Complementul firesc îl reprezintă aici *Ion Tugearu* (Don Jóse), venind cu aceeași aprindere de sentiment într-un rol a cărui evoluție și deznodămînt îl cunoaștem. Remarcabili au fost, de asemenea, *Ștefan Bănică* și *Adrian Gheorghiu*. Dacă Aurora Rotaru conferea personajului sevă meridională, ardoare, în versiunea sa, *Daniela Constantinoiu* realizează un rol perfect pus la punct tehnic, unde primează eleganța. Carmen are aici linie, ținută, este întrucîtva nobilă, elegantă, rafinată. Subliniez că și această versiune este perfect plauzibilă ; nu văd de ce ar trebui să vedem acest binecunoscut personaj numai în culori aprinse, ardente (în definitiv și eleganța și noblețea atitudinii pot fi „argumente" care să impulsioneze arderea lui Don Jóse). În orice caz, rezolvarea coregrafică trădează o categorică inteligență scenică.

Coppelia — o orchestră ceva mai bine omogenizată a interpretat această frumoasă pagină coregrafică (dirijor *Carol Litvin).* În roluri secundare, de remarcat au fost *Stela Viorică, Carmen Angheluș, Roxana Bodnarciuc, Viorica Ene, Anne-Marie Vretos, Dorina Maxim, Doina Axinte* etc. Insistăm aici asupra lui *Adrian Caracaș* (Coppelius), solist căruia îi vin de minune rolurile privite, greșit cred, ca marginale. Toate personajele pe care le interpretează Adrian Caracaș, înrudite ca gen, au acea forță de convingere izvorînd din deosebitele calități actoricești ale acestui experimentat solist. *Ioan Tugearu* (Franz) a fost replica exactă a *Magdalenei Rovinescu-Goia* (Swanilda). Să insistăm puțin asupra acestei talentate balerine. Rolurile realizate de Magdalena Rovinescu-Goia aparțin celor de culoare, de vioiciune și naturalețe. În interpretarea lor, balerina pune o doză de ponderație, de inteligență aplicată cu tact asupra unei partituri care ar risca să cadă în neverosimil dacă se accentuează latura „inocentă" a personajului. Cu alte cuvinte, rolul se echilibrează prin găsirea acelui „juste milieu" fără de care el riscă să devieze în neverosimil sau ridicol.

*

Încheiem aici această trecere în revistă a spectacolelor de balet ale operei cu un scurt interviu realizat cu *Doina Andronache*, șeful compartimentului balet.

— *Cum s-ar putea caracteriza, văzut „din interior", acest început de stagiune ?*

— Începutul acestei stagiuni n-a fost prea darnic în momente prielnice strălucirii deosebite a baletului, în primul rînd, datorită faptului că baletul nu a avut nici o premieră în care să fie solicitat și pentru care să se pregătească cu deosebire. Bineînțeles că activitatea s-a desfășurat zilnic în cuprinsul repertoriului aproape fix din ultimii 20 de ani pentru care ne-am pregătit atît înaintea deschiderii stagiunii cît și după. Desigur, nu există pădure fără uscături, deci am avut spectacole bune și altele mai puțin bune, fie din cauza distribuției, fie din cauza insuficientului timp de pregătire a spectacolului. Puțină lume știe că un spectacol de balet, chiar dacă a văzut lumina rampei acum 20 de ani, necesită o săptămînă de repetiții pentru reîmprospătarea coregrafiei, pentru perfecționarea și corectarea pașilor iar, în multe cazuri, chiar pentru învățarea coregrafiei. Acest lucru se întîmplă la fiecare nouă reprezentație a aceluiași spectacol.

— *Cum „funcționează" distribuțiile ?*

— Fiecare titlu are cel puțin două distribuții la rolurile principale și numai o singură distribuție la dansurile de ansamblu. Și, cum instrumentul principal al spectacolului de balet este corpul de balet, nu există aproape reprezentație care să nu întîmpine greutăți din acest punct de vedere, pentru că, deseori, intervin indisponibilități necesitînd înlocuiri în spectacol, deci noi repetiții. Deși sălile noastre sînt pline (deci publicul iubește baletul) nu sînt pe deplin convins că publicul de acum își iubește noii interpreți apăruți, nume care nu au devenit încă sonore dar care preiau ștafeta vechilor generații de balerini soliști și n-as putea spune că nu o poartă la un nivel ridicat. Desigur că experiența și timpul își vor spune cuvîntul. Cred că se vor impune nume ca *Anne-Marie Vretos, Cristina Teodorescu, Roxana Bodnarciuc, Daniela Constantinoiu, Magdalena Rovinescu-Goia, Stela Viorică, Carmen Angheluș, Mihai Babușca, George Bodnarciuc, Gheorghe Angheluș ;* tinerii noștri soliști au publicul lor care îi așteaptă și îi aplaudă. Sigur că nici unul n-a ajuns încă la o maturitate artistică deplină, dar nu trebuie să uităm că majoritatea au atacat partiturile solistice de maximum 5 ani iar media lor de vîrstă nu depășește 23—24 de ani.

Viorel CREȚU

Filarmonica „George Enescu"

Printr-un concurs de împrejurări (pînă la urmă favorabil pentru noi), am beneficiat la 10—11 noiembrie de un concert *Ștefan Ruha* aproape integral : concertele de Mendelssohn-Bartholdy și Ceaikovski în aceeași seară, un adevărat regal. Un Ștefan Ruha dezlănțuit, părînd să nu obosească nici o clipă, ba chiar abia încălzindu-se, căci a oferit în bis și „Iarna" din „Anotimpurile" lui Vivaldi.

La Ruha, totul explodează sub dogoarea temperamentului : obișnuință, convenție, dar uneori și formă, claritate. Ruha este un chinuit, din cei pentru care frămîntarea este condiția creației : în cazul lui Mendelssohn însă, îi lipsește seninătatea necesară „celui mai clasic dintre romantici". Și totuși, extrem de convingător : în fond, cine se poate pronunța axiomatic asupra configurației exacte a unei interpretări ? O lucrare este desigur și suma notațiilor autorului ei pe partitură, dar și suma dialectică, imaginea în eter a viziunilor asupra ei. Pasionalitatea lui Ruha este meridională, vibrantă : el reprezintă fără îndoială o *viziune* originală, chiar dacă ea nu ne satisface întotdeauna pe deplin. Unele imperfecțiuni de ton sau unele libertăți (familiarisme aproape) se compensează însă prin suflul larg, generos, prin arderea sa de netăgăduit.

În schimb, pare să fi fost făcut pentru concertul de Ceaikovski, unde se află la el acasă pe frazele ample, bîntuite de dor, pe pasajele viguroase, încrîncenate chiar. Și cum plăcerea cîntatului s-a intensificat în timp (adevărul e că nu oricînd are un interpret ocazia să facă un „show" personal de asemenea dimensiuni și dificultate), am rămas cu un Ceaikovski memorabil, ardent, trăit pînă la ultima notă, tot numai un vîrtej. Și publicul, al cărui instinct este de obicei foarte sigur, știe să aprecieze în mod deosebit asemenea calități.

Orchestra Filarmonicii, sub bagheta lui *Emanuel Elenescu*, eficientă, prinsă și ea uneori de torentul de pasionalitate Ruha. Momentul ei solistic, *Impresiile rești*ene de *Walter Mihail Klepper* ni s-a părut a fi o alegere mai puțin inspirată, dar care a beneficiat totuși de o interpretare convingătoare.

*

17—18 noiembrie. Instrument în general foarte iubie de public, violoncelul nu apare însă prea frecvent în programele noastre de concert. De aceea, în serile respective el a însemnat o bucurie : *Concertul pentru violoncel* de Schummann într-o interpretare foarte bună și... poate puțin neașteptată. Dar cei care ar fi putut să aibă un ușor zîmbet îngăduitor la apariția foarte tinerei și sportivei soliste iugoslave au fost desigur convinși de la primele sunete că muzica este lumea din care face ea parte cu adevărat. *Ksenja Jankovič* n-a avut nevoie de mica, uzuala perioadă de demaraj, specifică deseori multor instrumentiști : de la prima frază, cu aplomb, ardoare și inteligență, ne-a introdus în lumea lui Schumann văzută însă prin ochii ei. Această tînără interpretă posedă în egală măsură talent și inteligență, ceea ce nu este un lucru de neglijat : căci toate acele fraze impecabil clădite, duse întotdeauna pînă la capăt fără a pierde din vedere de unde au pornit, reliefînd detaliul și configurînd în același timp construcția mare, îi veneau din interior, și erau trăite. Comunicare deosebită, accentuată prin tonul său cald și nobil, sensibil vibrat și ferm, datorat și siguranței tehnice fără cusur. Ksenja Jancovic a fost fără îndoială o revelație, un dar al Filarmonicii către noi.

Tot din categoria lucrărilor mai puțin cîntate, deci în mod deosebit interesante, a făcut parte și *Simfonia a VIII-a* de Dvorak. Deși cantonat deseori în imaginea publică doar la cele două arhicunoscute capodopere care sînt *Simfonia „Din lumea nouă"* și *Concertul de violoncel*, lucrarea compozitorului ceh înscrisă în programul din acea seară ne-a arătat un Dvorak continuu în valoare, sonorități ale *Simfoniei a VIII-a* prefigurînd în mod cert celebra *a IX-a*, și nu doar ca un document. Condusă cu sensibilitate și siguranță și cu obișnuita-i corectitudine de *Mircea Basarab*, Filarmonica a sunat plin, rotund, și-a dat destul de bine măsura valorii, lucru ce se poate constata cu firească plăcere în tot șirul ultimelor concerte. Semne bune anul are (chiar dacă e la sfîrșit...).

*

24—25 noiembrie — un concert de mare atracție atît pentru publicul larg, cît și pentru specialiști. O lucrare românească ce își trage sevele din bogata moștenire de muzică bizantină a Școlii de la Putna, modernizată discret : *Glasurile Putnei* de Viorel Munteanu. Un Concert de orgă de Hindemith în primă audiție românească, un adevărat eveniment repertorial al stagiunii și atît de iubita *Simfonie a VI-a „Pastorala"* de Beethoven, totul sub conducerea reputatului dirijor clujean *Emil Simon*.

Concertul pentru orgă și orchestră de Hindemith, avînd în cea mai mare măsură profilul unei simfonii concertante, a pus desigur probleme serioase atît orchestrei, cît mai ales solistului. Dar tînărul organist *Valentin Radu*, cunoscut deja în viața noastră de concert și dedicat mai nou (judecînd și după interesantele bis-uri) propagării muzicii moderne pentru orgă, a dominat complexitatea și dificultatea acestei partituri cu o surprinzătoare maturitate. Chiar dacă în prima parte șuvoiul sonor al ansamblului, — căci orga este aproape complet integrată orchestrei aici, — a luat uneori forma unei înșirări de material, stufoasa scriitură nelăsînd prea multă respirație pentru diferențieri și rafinamente, în părțile ulterioare, mai ales a III-a, s-a restabilit un echilibru, o curgere mai firească, mai nuanțată, momente de reală poezie, în care construcțiile armonice și mai ales țesătura polifonică atît de complexă a compozitorului german au fost puse pe deplin în valoare, au fost „lăsate să sune". Valentin Radu este un organist remarcabil și mai ales curajos : a demonstrat cu succes că muzica de orgă nu înseamnă doar capodoperele lui Bach, Haendel și ale epocii lor, ci înseamnă și viziunea nouă, modernă, asupra instrumentului, capabil în continuare să ofere multiple posibilități de exprimare. Bis-urile, lucrări de compozitori contemporani ca William Albright, Jean Guilloux, au relevat, pe lîngă virtuozitatea deosebită a interpretului, și o nouă concepție asupra orgii, pe care publicul larg ar fi fost poate mai puțin dispus să o adopte. Nu, nu este nici o impietate față de Bach, este muzică de cea mai nobilă sorginte, adevărată, intensă, de mare valoare. Poate că incitați de noutatea primei părți a concertului, să fi fost tentați să luăm „*Pastorala*" ca pe un „déjà vu" — dar Emil Simon n-a avut desigur această atitudine, chiar dacă nici n-a mai atins culmi de trăire, cum ar fi fost cazul. Dar oricum, pentru unii a venit totuși ca o liniștire, după sonoritățile deseori „angoasante" ale lucrărilor moderne pentru orgă. Deși nu s-ar fi părut, căci reacția publicului a fost caldă, extrem de deschisă, cu o mare capacitate de mirare, și „mirarea este începutul oricărei filozofii"...

*

O lună fertilă la Filarmonică — concluzia se impune de la sine, îmbinînd multiple deziderate pe care nu deseori le vedem puse laolaltă : calitate, atractivitate (criteriu ce nu poate fi neglijat), promovare a valorilor tinere, programe judicios alcătuite. Orchestra, și ea considerabil întinerită în ultimul timp, pare să fi scuturat ceva din praful unei rutine pe care o constatam uneori, cu amărăciune. O constanță la nivelul calității și al ținutei artistice, astfel se prezintă „graficul" artistic al lunii noiembrie la Filarmonică.

Tinerii soliști au avut un loc privilegiat în acest grafic : *Ilinca Dumitrescu* (la care ne-am referit într-o cronică din numărul anterior al revistei), Ksenja Janković (Iugoslavia) și Valentin Radu — succesiune din noua generație de soliști români și străini, succesiune de incontestabile valori, chiar dacă nu întotdeauna egale. Succesiune întreruptă, în sensul cel mai pozitiv cu putință, de marele nostru violonist Ștefan Ruha, într-un „recital" exclusiv (din motive obiective : dar schimbarea lui *Harold în Italia* de Berlioz nu ne-a întristat prea mult, dat fiind faptul că a fost Ruha acolo ca s-o compenseze). Succesiune, din nou, care a însemnat și programarea echilibrată și diversificată a instrumentelor soliste, pentru a satisface și gustul pentru varietate al unui public care, cred că devine totuși din ce în ce mai exigent și mai avizat. De asemenea, tinerii soliști au avut ocazia să colaboreze cu dirijori de marcă ai noștri, a căror bogată experiență nu a putut decît să le folosească : i-am numit pe Iosif Conta, Emanuel Elenescu, Mircea Basarab și Emil Simon. Se poate remarca cu această ocazie că la pupitrul Filarmonicii s-au perindat doi dintre conducătorii altor orchestre de prestigiu din țară, puse deseori, și pe bună dreptate, pe același plan valoric cu Filarmonica „George Enescu" : orchestra Radioteleviziunii și orchestra Filarmonicii din Cluj-Napoca.

O calitate incontestabilă a acestui fragment de stagiune a fost și repertoriul abordat : în prim-plan stă desigur programarea remarcabilei lucrări a lui Hindemith, *Concertul pentru orgă și orchestră*, stă varianta *Păsării de foc* sub bagheta lui Iosif Conta (chiar dacă nivelul interpretării nu a fost cel pe care-l așteptam), stau și lucrările românești dintre care am menționa mai ales *Glasurile Putnei* de Viorel Munteanu.

O lună fertilă — așa cum ne-am dori-o și pe viitor (chiar dacă loc spre „mai bine" rămîne întotdeauna).

Dana CAMIL

Concertele Radioteleviziunii

În luna noiembrie au avut loc la Radioteleviziune trei concerte ale Orchestrei simfonice. Primul, dirijat de *Yves Prin*, prim dirijor și director artistic al orchestrei Nouvel Philarmonique din Paris a cuprins lucrările *Apogeum* de Iancu Dumitrescu, *Concertul în Sol major pentru vioară și orchestră* de Mozart (solistă violonista argentiniană *Brunhilda Gianneo*), *Simfonia a V-a* de Schubert și *Valsul* de Ravel. Cel de al doilea concert, dirijat de *Ilarion Ionescu-Galați* a cuprins lucrările *Canti Profani* de Sabin Pautza, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Dvorak (solist violonistul ceh *Jindrich Pazdera*) și *Simfonia în do major „La singulière"* de Franz Berwald, compozitor clasic suedez. Cel de al treilea concert, dirijat de *Cristian Brâncuși*, a cuprins lucrările *Clopotele Alba Iuliei* de Nicolae Beloiu, *Concertul în La major pentru pian și orchestră* de Mozart (solist *Gabriel Amiraș*) și *Simfonia I-a* de Bizet.

S-au distins interpretările *Valsului* de Ravel, a *Concertului pentru vioară și orchestă* de Dvorak, a *Simfoniei* de Franz Berwald și, mai ales, a *Simfoniei* de Bizet care au constituit punctele principale de interes artistic ale programelor.

Rep.

Portret cameral Tudor Ciortea

Filarmonica „George Enescu" a organizat la 21 noiembrie, în sala Dalles, un concert *Tudor Ciortea*, în cadrul ciclului permanent de portrete camerale ale compozitorilor români contemporani. A fost un concert omagial, avînd loc în preajma zilei de naștere a regretatului muzician care ar fi împlinit vîrsta de 80 de ani și a cărui figură a fost evocată de cuvîntul compozitorului *Ștefan Niculescu*.

Personalitatea creatorului de excepție care a fost Tudor Ciortea s-a putut profila cu claritate din programul audiat, lucrările fiind alese cu multă grijă și prezentate într-o ireproșabilă ținută artistică de către interpreți de valoare care au omagiat astfel memoria distinsului muzician. Desigur că nu a fost prea ușor să se selecteze cîteva pagini dintr-o operă cu adevărat vastă — fiindcă se poate afirma, fără exagerare, că, în domeniul muzicii de cameră mai ales, moștenirea lui Tudor Ciortea este impresionant de mare, și nu doar prin numărul lucrărilor create ci prin al acelora care au toate șansele să înfrunte trecerea timpului Programul nu a fost alcătuit, după formule uzuale, din lucrările cele mai intrate în conștiința publicului și care să contureze un fel de retrospectivă a creației. Majoritatea pieselor din program aparțineau ultimei perioade de creație și acelui tip de muzică, profund interiori-

Totodată lucrările reprezentau trei direcții principale ale operei lui Tudor Ciortea, trei preocupări constante ale sale în domeniul cameral : preocuparea pentru cvartet, pentru lied și pentru combinații timbrale mai puțin uzitate.

Din preocuparea pentru genul clasic al cvartetului de coarde — gen căruia i-a consacrat și admirabile pagini muzicologice — s-au născut cele 6 cvartete, primele două prin deceniul al șaselea, celelalte patru realizate două decenii mai tîrziu. *Cvartetul nr. 6*, căpătînd semnificația unei ultime confesiuni, a fost redat în mod impresionant de excelenții interpreți care alcătuiesc cvartetul „Pro Musica" : *Cristian Ifrim, Cezar Marin, Ioan Vasile* și *Dan Cavassi*.

Genul liedului pentru voce și pian, — al cîntecului măiestrit, cum îi plăcea compozitorului să-l numească — ocupă o poziție privilegiată în opera acestui muzician cu suflet de poet, atît de bun cunoscător al liricii universale și atît de legat de marile valori ale liricii naționale. Două melodii pe versuri de Eminescu *(La Steaua* și *Stelele-n cer)* datînd din anul 1951 și trei cîntece pe versuri de Marin Sorescu *(Melcul, Roata, Tîrziu)*, scrise la distanță de un sfert de secol, au reprezentat două modalități diferite de transpunere muzicală a celor două viziuni poetice. A fost punctul culminant al serii, cu atît mai mult cu cît a însemnat și reîntîlnirea cu arta unică a Emiliei Petrescu, această artistă de excepție aflată la apogeul carierei. La pian, un fidel propagator al muzicii românești contemporane, Remus Manoleanu.

În sfîrșit, ultima lucrare din program aducea mărturia interesului nedesmințit al compozitorului pentru căile de înnoire a muzicii, pentru combinații timbrale mai aparte, preocupare care a dus la apariția *Octetului*, a mai multor *Sonate* pentru instrumente de suflat (flaut, clarinet, trompetă), a *Cvintetului de suflători* etc. Acest inspirat *Cvintet* pentru clarinet, vioară, violă, violoncel și pian, din anul 1970, are de altminteri ca moment central, adevărat nucleu de maxim interes, o pagină pentru clarinet solo. Ansamblul „Musica Nova" *(Mircea Opreanu* — vioară, *Marius Ungureanu* — violă, *Anca Vartolomei* — violoncel, *Florian Popa* — clarinet și *Tatiana Popa* — pian) a reeditat succesul obținut acum cîțiva ani odată cu înregistrarea pe disc a lucrării.

Într-un tot, o seară memorabilă.

Adrian RAȚIU

Formații camerale

Programul pe luna noiembrie al Filarmonicii „George Enescu" a prilejuit apariția pe podimul Ateneului a cîtorva formații de muzică de cameră cu profiluri foarte diverse, fapt cu atît mai demn de interes, cu cît a ilustrat tocmai diversitatea de posibilități a scriiturii camerale, caracteristică pen-

tru întreaga desfășurare a istoriei muzicii, de la baroc și clasicism pînă în zilele noastre. O asemenea demonstrație ne-a fost oferită chiar pe parcursul unui singur concert de către un foarte valoros și interesant grup oaspete :

Orchestra de cameră „Orpheus" din S.U.A.

De fapt, orchestra americană — alcătuită în 1972 din 26 de tineri instrumentiști newyorkezi distinși la diferite concursuri de interpretare (din care 15 au făcut deplasarea la București) — nu apare pe scenă decît rareori în formație completă, repertoriul ei incluzînd în principal piese camerale pentru diferite grupuri de cvartet, cvintet, sextet etc., de coarde sau (și) suflători, pe care le pregătesc și le prezintă în public după ce aduc la un numitor comun concepțiile interpretative ale tuturor membrilor aflați în cauză, fără a fi nevoiți să se supună indicațiilor unui dirijor sau ale unui conducător artistic. Semnificativă pentru orientarea de ansamblu a grupului este absența oricărei indicații cu privire la numele instrumentiștilor — chiar și atunci cînd apar în formație restrînsă de cvartet sau cvintet —, ei considerîndu-se și într-o asemenea împrejurare membrii ai orchestrei.

După un debut nu tocmai concludent în *Cvintetul pentru pian și suflători KV 452* de Mozart, în care rolul pianului, de coordonator al discursului muzical susținut de cei patru suflători (oboi, clarinet, corn, fagot), a apărut palid conturat, instrumentiștii americani au realizat prima dovadă elocventă a măiestriei lor individuale și colective în *Sextetul pentru coarde în La major op. 48* de Dvorak, în care s-au impus printr-un stil concertant, prin vervă și umor (în dansul popular ceh *furiant* din Scherzo, ca și în exuberanta temă cu variațiuni din final, cu oscilații tipice major-minor), dar mai ales printr-o deplină coeziune și bucurie interioară de a face muzică. Creația americană contemporană a fost reprezentată în concert prin piesa *Eleven Echoes of Autumn* (Unsprezece ecouri ale toamnei) pentru flaut, clarinet, vioară și pian — cîntat atît pe clape, cît și direct pe coarde) de George Crumb, unul din cei mai originali compozitori ai generației medii din S.U.A. Lucrarea vădește înclinația autorului spre un stil neo-impresionist, cu „pete" sonore de mare finețe — realizate adeseori prin folosirea instrumentelor în maniere netradiționale — și cu o paletă dinamică de mare rafinament, pe care cei patru membri ai grupului „Orpheus" au mînuit-o cu o totală autenticitate și naturalețe a sentimentului. Momentul culminant, ca realizare artistică, al întregului program l-a constituit, în final, interpretarea *Concertului pentru orchestră de cameră în Mi bemol „Dumbarton Oaks"* de Stravinski, o lucrare „neo-clasică", inspirată — după propria mărturie a autorului — din *Concertele brandenburgice* ale lui Bach, evocate însă în maniera atît de specific stravinskiană, cu nota sa spirituală, inimitabilă. S-a vădit aci îndelungul „rodaj" al piesei (înregistrată și pentru disc) în repertoriul grupului „Orpheus", care a parcurs-o cu un dozaj instrumental — foarte dificil la această lucrare de mare complexitate — echilibrat în mod impecabil și cu o fericită îmbinare între precizia imperturbabilă a pulsației ritmice și umorul mucalit strecurat de Stravinski cu dărnicie, mai ales în partea a II-a, *Allegretto* (spre exemplu „sunetele mucalit de indecente ale fagotului", cum le caracterizează Roman Vlad în monografia sa stravinskiană).

Față de profilul interșanjabil al grupului *Orpheus*, o poziție de permanență ca orientare stilistică a repertoriului este adoptată de ansamblul bucureștean :

Consortium violae

Avem de-a face, aci, cu un grup orientat spre cultivarea muzicii vechi, sub conducerea artistică a excelentei violiste Sanda Crăciun. Lucrările exclusiv instrumental-camerale pentru un asemenea ansamblu fiind extrem de rare, activitatea sa se conturează mai mult ca o formație de acompaniament a unor soliști vocali sau instrumentali, domeniu în care s-a impus atenției iubitorilor de muzică bucureșteni prin interpretări de mare acurateță tehnică și stilistică. Este ceea ce a caracterizat și interpretările grupului la concertul intitulat *Comori muzicale ale secolelor XVII—XVIII* și susținut de *Consortium violae* alături de solista vocală *Steliana Calos.*

În anii din urmă, recitalurile Stelianei Calos — dedicate aproape în exclusivitate muzicii contemporane românești și universale — ne-au revelat o cîntăreață capabilă să se orienteze cu o remarcabilă intuiție în hățișul de stiluri al creației secolului XX și s-o interpreteze cu o precizie aproape instrumentală, punînd în valoare vocea ei de soprană, care atingea în registrul grav sonorități de mezzo-soprană. Între timp, Steliana Calos s-a reprofilat ca o mezzo-soprană autentică, ceea ce a adus cu sine și o schimbare radicală de repertoriu. Pentru concertul la care ne referim, ea n-a mai apelat la lucrări contemporane, ci — așa cum o indică genericul programului — la arii și lieduri din secolele trecute, printre care, unele, adevărate „șlagăre" ale recitalurilor de mezzo-soprane (*Le violette* de Alessandro Scarlatti, *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, *Divinités du Styx* din *Alceste* de Gluck, *Lascia ch'io piango* din *Rinaldo* și *Ombra mai fu* din *Xerxes* de Händel, *Erbarme Dich* din *Matthäus-Passion* de Bach etc), care pretind totuși o mai îndelungată perioadă de familiarizare cu stilul epocii, pe lîngă o intonație de mult mai mare exactitate și o dicțiune mai inteligibilă.

Alături de ansamblul Consortium violae, latura instrumentală a programului a mai beneficiat de contribuțiile de elevată ținută artistică ale lui *Iosif Sava* la orgă, *Mihai Virtosu* la clavecin și pian, *Mircea Opreanu* la vioară. Între numerele muzicale, podiumul a fost ocupat de actrița *Adela Mărculescu* de la Teatrul Național, care a recitat (șezînd pe un fotoliu !) din lirica lui Rilke, Eminescu, Geo Dumitrescu etc. Să existe oare vreun raport între muzica secolelor XVII—XVIII și versurile poeților amintiți ? Sau plătim tribut — după marele și deplin meritatul succes al lui Dan Gri-

la același înalt grad de combustiune artistică — „modei" recitalurilor de muzică și poezie, indiferent dacă cei doi factori ai ecuației se potrivesc sau nu unul cu altul ?

După *Comori muzicale*, Filarmonica ne-a oferit — tot în cadrul stagiunii camerale — *Bijuterii muzicale*, de această dată în interpretarea unei formații de solidă personalitate independentă,

Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu"

Creată sub conducerea artistică a concert-maestrului *Nicolae Iliescu* de la orchestra simfonică a Filarmonicii *George Enescu*, care vădește cu acest prilej reale virtuți dirijorale, formația de cameră demonstrează la scară mai redusă calitățile, adeseori evidențiate, ale compartimentului de coarde al orchestrei mari. Un merit de seamă, în această direcție, îi revine lui Nicolae Iliescu însuși, care — ca violonist cu experiență îndelungată în ansamblu — știe *ce*, și mai ales *cum* să ceară membrilor colectivului pentru a atinge obiectivul artistic urmărit.

De la început, în *Serenada nr. 13 în Sol major „Eine kleine Nachtmusik"* de Mozart, Nicolae Iliescu s-a văzut pus în fața dilemei de a alege între două optici posibile de interpretare : muzică de cameră sau simfonică ? S-a decis pentru o ideală sinteză, cerînd orchestrei de cameră — și obținînd de la membrii ei — să cînte cu precizia unui cvartet de coarde, îmbinînd așa dar claritatea cu amploarea discursului muzical. Aceeași transparență, unită cu plenitudinea expresivă și cu jovialitatea specifică, a caracterizat și interpretarea celebrei *Simfonii nr. 45 în fa diez minor „A despărțirii"* de Haydn, prezentată cu întreaga „punere în scenă" tradițională, evident înlocuind lumînările de la pupitre cu becuri electrice, stinse de fiecare instrumentist pe măsura părăsirii locului său în orchestră. Cît despre *Sonata nr. 3 pentru orchestră în Do major* de Rossini, ea a fost pătrunsă de climatul spiritual rossinian, Nicolae Iliescu reușind să obțină din partea ansamblului o frazare suplă și elegantă, chiar și în dificilele (sub raport tehnic) solo-uri ale violoncelului și contrabasului.

Solistul serii a fost *Nicolae Licareț* în *Concertul pentru clavecin și orchestră în Mi bemol major* de Johann Christian Bach „londonezul", fiul cel mai mic al lui Johann Sebastian, ale cărui lucrări îmbină cantabilitatea melodică italiană cu tehnica de construcție formală a școlii de la Mannheim. Nu este de mirare că Mozart a fost frapat și stimulat de acest spirit sclipitor, de siguranța și originalitatea formulelor tematice, întîlnite și în concertul de clavecin prezentat cu acest prilej. Clavecinist cu experiență, Nicolae Licareț a știut să imprime părții solistice un mecanism precis de forță și rectitudine, alături de o intensă viață ritmică, realizînd aproape un concert pentru claviatură de percuție și orchestră !

Edgar ELIAN

Musica Nova

După inconsevențe de formulă și remanieri succesive, *Musica Nova — Mircea Opreanu, Cristina Ungureanu, Anca Vartolomei, Florian Popa* și *Tatiana Popa* — pare a traversa o nouă perioadă de stabilitate, de afirmare. Statornic a rămas crezul artistic conform căruia slujirea noii creații muzicale românești este o datorie, o nobilă misiune a cărei îndeplinire presupune disponibilități speciale, instinctive dar și volitive. O misiune ce se derulează în etape și care, bineînțeles, nu începe și nu se sfîrșește cu „Musica Nova", dar care prin activitatea acestei formații este mai prezentă, mai profitabilă : pentru compozitori, pentru public. Așa s-a întîmplat cu cei prezenți la ultimul concert de la Ateneu, așa s-a întîmplat cu Doina Nemțeanu-Rotaru, Zeno Vancea, Iancu Dumitrescu sau Octavian Nemescu.

Compozitorii au profitat pentru că muzicile elaborate de ei și-au găsit întruparea printr-un act conjunctiv de reificare — restituire, exact și adevărat, favorabil comunicării. *Cvartetul de coarde nr. 3* de Doina Nemțeanu-Rotaru a comunicat situarea compozitoarei în vecinătatea unui panlirism ce-și revendică sursele în cîntecul lung, caracterizat prin exemplaritatea construcției, prin naturalețea cu care sînt manipulate evenimentele sonore în scopul făuririi unor aliaje timbral-melodice inedite, a unor sonorități fluide, pultacee, cursivitate impusă nu de necesitatea rezolvărilor, echilibrărilor, ci de ideea de transformare, de modulare a unei unice stări. Zeno Vancea ne-a demonstrat prin *Sonata pentru vioară solo* — interpret : Mircea Opreanu — că rămîne adeptul formelor tradiționale, evolutive, dezvoltării aceluiași material sonor în intenția de a-i epuiza semnificațiile statornicind un ethos modal constant, cu acute nuanțe post-expresioniste. Cvartetul *Perspective la Movemour* de Iancu Dumitrescu reprezintă o incursiune în ezotericul lumii spectrale a sunetului — în speță a sunetelor emise de corzile libere — o lume statică la nivelul macrostructurii dar mobilă prin reacțiile moleculare ce se petrec în interiorul său, reacții imprevizibile ce conferă muzicii născute din acest strat al vibrațiilor, imponderabilitate, subtilitate. Octavian Nemescu comunică prin cvintetul cu bandă magnetică *Ulysse* atitudinea sa antimanilovistă, angajantă, generatoarea unei muzici polytrope unde pînă și derizoriul este încorporat tentativei de estetizare, de sublimare, demersul componistic basculînd între morfic și amorf, între muzică și metamuzică.

Publicul a profitat de aceste muzici diverse (ce în totalitatea lor pot alcătui, totuși, o monadă a creației românești contemporane), muzici a căror audiție a fost „preparată" inspirat, oportun (din interiorul fenomenului componistic) de Ștefan Zorzor și (din exterior) de actorul Mircea Șeptilici.

Traiect

Ansamblul *Traiect* este un „sensor" recent conectat la componistica actuală, situat întru întîmpinarea noii creații muzicale românești. Un sensor care

receptează și transmite evenimentele consacrate și, în special, consacrabile, informațiile noi căci, iată, într-un singur concert — cel din 20 noiembrie, de la Ateneu — nu mai puțin de cinci lucrări din șase au fost prime audiții. Se îndeplinește, astfel, un act sine-qua-non, de stimulare, de prezentare și desfacere a unei creații bogate, întreținîndu-se totodată acel *necesar* trialog dintre compozitori, interpreți și public.

Nicolae Brînduș propune un *Solilocviu pentru „Traiect"* în care explorează posibilitățile de formalizare a relației ce se instituie între „gradele de gramaticalitate a textului" — o bandă magnetică conținînd variante anterioare ale lucrării — și „gradele de gramaticalitate ale performanței interpretative" — reacțiile instrumentiștilor la evenimentele înregistrate pe bandă. Sorin Lerescu — inițiatorul și conducătorul ansamblului — aderă, în *Phonologos II* pentru claviaturi, trombon, contrabas, percuție și bandă magnetică, la modelul de muzică repetitivă, transformațională ce se vertebrează prin calchierea unor structuri recitativ-monodice (trb.). *Introducere în anatomia sunetului I* de Fred Popovici, lucrare dedicată *Traiectului*, relevă lumea miraculoasă a unui sunet, microcosmosul acestuia analizat dintr-o perspectivă temporală trifazică : nașterea, modulația, extincția. Carmen Cîrneci realizează în *Obicei* pentru clarinet, claviaturi, percuție și bandă magnetică un scenariu de tipul „puzzle"-ului, încorporînd aceleiași sintagme artistice practici estetico-inițiatice imemoriale. *Studiul antonpannesc* pentru ansamblu și sintetizator de Iancu Dumitrescu se naște din coadnița surselor muzicale, evenimente melodice, folcloric-bizantine, surse ce suportă, la nivelul parametrilor ritmic și timbral, intervenția compozitorului, dar care își conservă spiritul, expresia printr-un original „mutatis-mutandis". Singura muzică reeditată cu prilejul acestui concert a fost *Consonanțe IV* de Liana Alexandra, lucrare în care se exploatează un unic spectru armonic impunîndu-se un ethos inflexibil — cu sugestii incantatorii — de sorginte explicită, folcloric-tradițională.

Dacă prezența ethosului muzical o datorăm ansamblului *Traiect — Ladislau Horvath, Inna Oncecu, Leontin Boanță, Mihai Romașcanu, George Atanasiu, Cornel Racu, George Pane, Mihai Teodoru, Tiberiu Cenușer, Florian Costache, Candid Popescu, Ligia Gliga* și *Alexandru Naghi* —, ethosul poetic (în exclusivitate conținut în lirica lui Nichita Stănescu) a fost instaurat prin intervențiile actriței *Leopoldina Bălănuță*, ca de obicei, sensibilă, subtilă, stăpînind un impresionant ambitus în ceea ce privește posibilitățile de modulare a rostirii poetice.

Un cuvînt favorabil comentariului conceput de *Fred Popovici* care a evitat explicarea sterilă, traducerea în cuvinte a muzicilor reusind să le (de) limiteze, să le „înconjure" cu dibăcie, transformîndu-le în niște insule oferite spre locuire, pentru cîteva minute, spectatorilor.

Liviu DĂNCEANU

Caragiale și...

Un nou concert *Anatol Vieru* cu noi lucrări. De astă dată autorul abordează un gen cameral cu evidente valențe teatrale : este vorba despre „operele de buzunar" (după propria-i titulatură) scrise pe textul *Telegramelor* și a *Temei cu variațiuni* de I. L. Caragiale.

În „lectura" celor doi cîntăreți (*Vladimir Popescu-Deveselu* și *Pompei Hărășteanu*), secondați fiind de ansamblul *Musica Nova* (în *Telegrame*) și de cuplul *Lena* și *Andrei Vieru* — la instrumente electronice (în *Temă cu Variațiuni*), schițele caragialești capătă o savoare cu totul aparte, muzica accentuînd cu deosebită vervă și cu un umor de autentică factură mesajul textului literar. Ne-am regăsit într-un Caragiale de cea mai elocventă sursă, care-l probează încă odată pe marele clasic român ca vizionar în ce privește versiunile muzicale generate de propria-i operă. Nu întîmplător I. L. Caragiale accentua asupra necesității unei munci laborioase în vederea conciziei, a unei maxime economii de text și mijloace. Ca atare, și numai în cazuri excepționale de con-genialitate, opera sa a iradiat în cultura românească muzică și spectacol. La Vieru, în speță, acel comentariu discret (în cazul de față redus la cîteva formule banal-clasate acordate instrumentiștilor) prin care se pune în valoare *tocmai* esențialul : *textul*, într-un joc muzical excelent nuanțat de cei doi cîntăreți care, ca și în *Vulpea* de Stravinski, ne apar dotați cu cele mai strălucite virtuți actoricești.

Nașterea unui limbaj (de mirare cum din alfabetul englez se naște o limbă românească neaoșe !), o piesă de virtuozitate frumos realizată de familia Vieru (generația a 2-a) la pian la 4 mîini, ca și (deja) celebra *Sită a lui Eratostene* (Musica Nova în „noua"-i componență, de anvergură) au completat o după amiază muzicală ce s-ar putea intitula un eveniment.

Hyperion

În aceeași zi, seara, în studioul 8 al Radioteleviziunii un nou concert „Hyperion" de astă dată în compania remarcabilului saxofonist francez *Daniel Kientzy*. Este vorba despre un interpret de renume internațional care-și propune înnobilarea acestui instrument și dezvoltarea, prin comenzi speciale adresate celor mai importanți compozitori contemporani, a literaturii destinate acestuia. Este nu odată inițiativa ansamblului „Hyperion" de a colabora cu mari personalități interpretative ale vieții muzicale internaționale, soldată și în cazul de față, cu un succes deosebit. Atît cele două piese de compozitori francezi executate în concert de Daniel Kientzy (*Périple* de Paul Méfano și *Rîsul lui Gilles* de Michael Levinas — piese de rezistență ale repertoriului pentru acest instrument, dense și viu colorate) cît și *Poemul pacific* de Mircea Florian (pregătirea compo-

nistică nu poate fi suplinită prin nimic altceva) ne-au confirmat prezența de excepție în concert a unui artist profund dedicat muzicii contemporane, pe care o slujește cu o probitate rar intîlnită.

Celelalte piese din program (*Zenit*, de Iancu Dumitrescu, *Spectacol pentru o clipă*, de Octavian Nemescu, *Preludiu* pentru clarinet, chitară și trombon de Maia Ciobanu, *Sonata* pentru fagot solo de Liviu Dănceanu), cu excepția ultimelor două, s-au înscris în aceeași zonă *orală* de evoluție a ansamblului, cu care *Hyperion* ne-a obișnuit și adesea încîntat de la înființare și pînă în prezent. Poate că tocmai acel plus de *rațională* (necesar oricărei dezvoltări a unei concepții culturale) prin care atît piesele franțuzești cît și cele două din urmă din program s-au afirmat în cadrul dat al concertului ne face să ne gîndim la viitorul formației : unde apar *limitele* oralității ? Probabil că tocmai aceasta experimentează *acum* Hyperion.

N. B.

Chitariști pe scena Ateneului

Constatăm în ultima vreme apariția unor chitariști ce s-au impus în interpretarea creației genului : Julian Bream, Costas Cotsiolis, Jean Pierre Jumez, Turan Mrza Kamal, Leo Brouwer, Aldo Rodriguez, Piero Bonaguri, Maria Luisa Fernandez. Simbătă, 5 noiembrie, am avut prilejul să urmărim recitalul chitaristei americane *Sharon Isbin*, interpretă de o pregnantă vocație, avînd acea chemare spre cunoașterea subtilă, pentru pătrunderea semnificațiilor textului muzical. Sharon Isbin și-a inaugurat programul cu *Dansul nr. 5* de Enrique Granados, o excelentă transcripție segoviană, piesă care în varianta propusă de interpreta americană a relevat pregnant spiritul autentic andaluz. Cea de a doua lucrare, semnată de Augustin Barrios Mangore, *Catedrala*, a fost restituită cu mare lejeritate, cu o tehnică strălucitoare, oportună. Lucrarea și-ar fi dobîndit o autonomie deplină dacă ar fi fost întregită cu prima parte, *Preludiul Saudade*, după părerea noastră indispensabilă acestui opus complex, monolitic prin construcția lui. Sharon Isbin, dotată cu acea forță interioară de a-și purta publicul în universul pe care-l făurește, a abordat *Studiul nr. 7* de Villa Lobos cu degajare și exactitate. Claritatea și echilibrul stilului baroc au fost constante în interpretarea *Suitei a IV-a* de J. S Bach. Propensiunea pentru muzicile exotice, viguroase, temperamentale sud-americane s-a concretizat în abordarea *Valsului venezuelean* și a *Dansului folcloric* de Antonio Lauro. Creația contemporană a fost reprezentată de compozitorul american Mc. Combie, autor aflat în plină explorare a unor noi resurse timbral-coloristice ale instrumentului. Ușurința cu care Sharon Isbin trece de la un gen la altul, de la o muzică la alta, situarea, de fiecare dată, în spiritul muzicii interpretate, instaurarea unei atitudini personale, ne-a determinat să o asemuim, ca manieră, ca prezență artistică, cu legendara Ida Presti.

*

Interpret al muzicii iberice, *Victor Monge*, fără să-și depășească stilul, a demonstrat în recitalul său din 22 noiembrie că resursele chitarei născută și crescută în ritmul și melosul poporului său sînt practic nelimitate. Creator și restitutor al stilului flamenco, chitaristul spaniol a etalat o cromatică expresivă largă, trecînd de la timbrul specific instrumentului la timbrul harpei și percuției produsă cu ajutorul unor tehnici speciale de mare vitalitate, gesturi interpretative încorporate modelurilor folclorice inițiale. Nemulțumindu-se cu piesele populare tălmăcite anterior de alți chitariști, Victor Monge a purces pe drumul investigării creațiilor orale culegîndu-le, prelucrîndu-le, investindu-le cu particularitățile propriei personalități artistice. Dansuri folclorice ca *Farruca*, *Guajira*, *Alegrias*, *Soltares*, *Fandango*, *Sevilanas* poartă, astfel, paternitatea lui „Seranito", nume sub care mai este cunoscut Victor Monge.,

Vasile COLȚEA

După amieze muzicale la Muzeul de Artă al R. S. R.

Trio „Atheneum".

Cu prilejul organizării audiției integrale a „Muzicii pentru Bacovia și Labiș" de Anatol Vieru în foyerul Operei Române (4 octombrie 1962), unii colegi mi-au recomandat ca în trio-ul instrumental pe care îl comportă execuția acestui complex ciclu să fie cooptat violonistul George Dima. Cu acest prilej am cunoscut mai îndeaproape pe acest muzician din multe puncte de vedere pilduitor, prin neobișnuita sete de cultură pe care o invederează manifestările sale într-o sferă largă de domenii. Dima are o disponibilitate afectivă foarte cuprinzătoare pentru fenomenele complexe ale artei. Nu este de prisos, de pildă, să amintim că pe lîngă activitatea sa interpretativă este și un pasionat pictor — și îmi amintesc de o frumoasă expoziție personală pe care am contemplat-o cu plăcere în holul Teatrului Național. Menționez asemenea amănunte pentru că ele explică pasiunea și consecvența cu care George Dima, membru apreciat al orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" animă o formație camerală deosebit de activă, trio-ul „Atheneum". Meritul său, ca și al colegilor cu care colaborează, violoncelistul Corneliu Faur și pianistul Iosif Ion Prunner, este de a lumina o literatură clasică și contemporană a unui domeniu poate prea rar prezent în viața noastră concertistică. Trio-ul „Atheneum" are o preocupare sistematică pentru valorificarea repertoriului clasic — și îmi amintesc de meritorii programe Haydn prezentate cu prilejul împlinirii unui sfert de mileniu de la nașterea compozitorului. Din muzica românească, au fost prezentate cu eficiență lucrări de Doru Popovici și Dumitru Bughici ; treptat, deci, intră în sfera de activitate a celor trei bravi muzicieni creații aparținînd unor sfere stilistice larg diferențiate. Pe acest drum trebuie încadrată și seara Mozart înfățișată la 15 noiembrie. Meritul formației este acela de a par-

curge textele clasice de felul *Trio*-urilor de Mozart cu fluență și o netă bucurie a trăirii actului muzical. Există o pozitivă tendință unificatoare, care are ca rezultat subsumarea emoțiilor de amănunt unei linii mari a întregului și continuă în contemporaneitate tradiția multiseculară a ansamblurilor camerale de a considera frecventarea patrimoniului de bază al genului ca un act esențial al vieții de fiecare zi, ca o obișnuință salutară pentru igiena *minții și a spiritului.*

Pe de altă parte, am putea sugera trio-ului „Atheneum" o insistare poate sporită asupra a ceea ce reprezintă eveniment revelator în fiecare frază enunțată, o individualizare mai marcată a emoțiilor fiecărei mișcări în parte, o evidențiere a caracterului savuros și de experiență inedită inclus indeobște în creațiile mozartiene. O meditare mai aprofundată asupra unor asemenea componente ar avea, credem, meritul să facă și mai deslușit, mai comunicativ, nobilul mesaj pe care formația dorește cu atîta evidentă ardoare să-l transmită auditorilor.

*

Decenii contemporane

Iată una din cele mai interesante inițiative artistice ivite în lumea pianiștilor noștri : Ilinca Dumitrescu s-a angajat într-o temerară și rodnică înfățișare a unor pagini din literatura instrumentului, care să dea posibilitatea unei informări cît mai largi, făcută de pe poziția muzicienei receptive la o varietate extremă a stilurilor, asupra chintesenței repertoriului contemporan ; dar, ceea ce este cu deosebire pozitiv, artista își afirmă implicit un punct de vedere propriu asupra noțiunii de *contemporaneitate*, luînd în considerare nu numai actualitatea imediată ci secolul XX în ansamblul lui. Nu putem sublinia îndeajuns meritele unei asemenea atitudini lipsite de exclusivism, care ocrotește atît florile proaspete ale inspirației folclorice cît și elaborările savante bazate pe principii riguroase de scriitură înnoitoare, temeliile culturilor instrumentale naționale, ca și ultimele adaosuri la patrimoniul atît de divers al exprimărilor pasionantului nostru veac. După părerea semnatarului acestor rînduri, aceasta este în adevăr o faptă de cultură, dînd posibilitate ascultătorului, fără vreo presiune artificială exercitată asupră-i, să-și aleagă singur din mănunchiul pus la dispoziție ; ba chiar — și asta ar fi cel mai de dorit — să așeze fiecare lucru la locul lui, înțelegînd că evoluția gustului este infinită, că sub soare au loc atît titanii cît și artizanii, capodoperele cutremurătoare și problematice cît și paginile de un pitoresc plin de bun gust, rostirile fundamentale dar și zimbetele poate pasagere, însă nu mai puțin importante.

După cum era și de așteptat, Ilinca Dumitrescu acordă însemnătatea cuvenită literaturii pianistice naționale. Astfel, în cel de al doilea recital al seriei, de la 16 noiembrie, au fost incluse pentru început *Zece jocuri românești* de Tiberiu Brediceanu, inițiind ceea ce cu dreptate denumea compozitorul Nicolae Coman, comentatorul avizat și clarvăzător al acestei după-amieze de muzică bună, o privire asupra valorificării folclorului la diverse trepte de utilizare a informației. De la jocurile culese din Hunedoara și pînă la cele moldovenești sau pînă la melodia pe care o știam cîntată pe vorbele „Hai dîrla, dîrla, se mărită cîrna", fiecare din piesele selectate de interpretă din caietele lui Brediceanu ne-a stîrnit simpatia și amintirea duioasă sau amuzată. Am trecut apoi la *Sonata nr. 2* de Tudor Ciortea, evocîndu-ne etapa stilistică parcursă exact acum treizeci de ani de regretatul nostru maestru, care a dat pianului atîtea pagini de inspirație curată și nobilă, transfigurată de știința și sensibilitatea acestui artist deschis la cele mai generoase elanuri și receptiv la drumul ascendent al muzicii veacului său. În perspectiva evoluției ulterioare a devenirii componistice a lui Tudor Ciortea nu scade cu nimic farmecul unor asemenea opusuri ca *Sonata nr. 2*, cu așezările clasice ale unor teme limpede izvorîte din pasiunea pentru frumusețile folclorului, cu cantabilitatea comunicativă căreia avea să-i ia locul mai tîrziu expresia interiorizată și esențializată. Am urmărit apoi *Sonata* monopartită a Corneliei Tăutu, datînd din 1973 și sintetizînd trăsăturile muzicii acestei productive compozitoare — o fiică a veacului nostru (însă fără ostentație) —, cu o gîndire limpede, o preocupare relevabilă pentru finisarea detaliului și un simț realist al necesității comunicării cu un auditoriu nu neapărat de ultimă specializare. Trecem peste savuroasa paranteză a pieselor *Cubana* și *Andaluza* de Manuel de Falla, reamintindu-ne că maestrul spaniol a fost unul din cei mai nobili exponenți ai muzicii de parfum folcloric și de paralelă rafinată distilare a sentimentului poetic, pentru a ne opri la următoarea stație importantă a parcursului, cele *Șase piese* ale lui Nicolae Brînduș *pe teme din culegerea de cîntece populare din Bihor de Béla Bartók.* Credem că atunci cînd compozitorul privește înapoi (dar... nu „cu mînie" — pentru a ne aminti de titlul unui film englez odinioară la modă) la asemenea lucrări datînd din urmă cu două decenii nu poate să nu fie el însuși sedus de îmbinarea lor dintre puritatea izvorului și învolburarea unei personalități pe cale de consolidare. Se întrevede clar de atunci sensul expresiei acute care avea să-l caracterizeze tot mai mult pe Brînduș, valoarea diferențierilor timbrale, atît de sugestiv pusă în valoare de interpretă în *Colind*, de pildă, vorbirea naturală a pianului, confirmîndu-ne familiarizarea compozitorului cu instrumentul căruia i s-a dedicat un timp și ca interpret. Chiar dacă astăzi Brînduș se mișcă pe alte teritorii ale limbajului contemporan, asemenea lucrări, ca aceste *Șase piese*, ca și mai tîrziii *Psalmi* pe versuri de Arghezi pot fi considerate ca intrînd în temeliile clasicismului modern al muzicii românești și ele se cuvin ascultate și cunoscute.

În încheiere, exuberanța și totodată nostalgia *Preludiilor* de Gershwin — o muzică la granița dintre divertisment și serios, dar, o vrem sau nu, creatoare de stil în muzica americană și ilustrînd din plin o anumită epocă. Iar de-a lungul acestei atît de variate defilări, se întrevede chipul pianistei Ilinca Dumitrescu, care a investit comprehensiune, talent, fantezie și inteligență în fiecare dintre paginile pe care le-a luminat.

Sonate preclasice

Cînd ne pregătim să ascultăm un recital de *viola da gamba*, sîntem gata deobicei să facem și unele concesii pentru satisfacția de a fi introduși în atmosfera muzicală *de epocă :* instrumentul are o sonoritate redusă, dificultatea extremă a mînuirii lui face ca unele mici impurități să fie inerente etc. Nimic din toate acestea în după amiaza preclasică oferită de Anca Iarosevici, cu însoțirea pianistică a lui Remus Manoleanu. Fiică a distinsului violoncelist și profesor George Iarosevici, concertista de la 23 noiembrie are în chip firesc o formație profesională serioasă — dar, mai mult decît atît, învederează instinctul sigur și puritatea sufletească fără de care trăirea adevărată a paginilor preclasice nu poate fi concepută. *Suita nr. 1 în la major* de Caix d'Hervelois, *Sonate* de Carl Friedrich Abel și Georg Philipp Telemann și în fine, ca o culminație, splendida *Sonată nr. 2 în re major* de Johann Sebastian Bach au fost parcurse cu o perfectă grație și autoritate, cu știința frazării și a redării *broderiilor* muzicii timpului, cu constanță ritmică și acel cult al detaliului care dă relief și culoare unor pagini ce numai în aparență crează unora o senzație de uniformitate sau monotonie. Puterea de seducție a capodoperelor timpului a fost ilustrată în chip grăitor de auditoriul foarte numeros, care știe, cu un instinct destul de sigur, să fie prezent atunci cînd bănuiește că i se vor oferi clipe de artă autentică. La pian (dar de ce la pian și nu la clavecin ?) — Remus Manoleanu. Am fost de curînd la Cluj. Acolo, la conservator am auzit clavecin, la operă clavecin, la Filarmonică clavecin. Iar la București, tragem cu toții de clavecinul Operei Române, care va deceda cu cinste în cel mai scurt timp. Este evident că pentru a nutri o viață camerală de amploarea și diversitatea celei bucureștene, prezența unor clavecine în principalele instituții de cultură muzicală este tot atît de vitală ca și cea a pianelor.

★

Făcînd bilanțul celor trei recitaluri mai sus comentate, reiese că la Muzeul de Artă al R.S.R. (sala bizantină) se desfășoară o stagiune camerală substanțială, care poate oferi, în acest cadru inspirator (mai puțin faptul că lipsa de înclinație a sălii diminuează dureros vizibilitatea pentru ascultătorii care nu se află în primele rînduri) satisfacții estetice esențiale melomanilor înveterați precum și atît de îmbucurătorului nou public tînăr. Cititorului acestor rînduri, îi recomandăm să meargă cît mai des la după amiezele muzicale organizate de Filarmonica „George Enescu" la Muzeul de artă ; urmărindu-le, orizontul său de cultură muzicală se va afla limpezit, agoniseala sa interioară se va afla pe temelii mai temeinice și mai sigure.

Alfred HOFFMAN

Treptele afirmării artistice

Este util de constatat — și o facem nu pentru prima dată — că, după mai mulți ani, ansamblul manifestărilor grupate la filarmonica bucureșteană sub genericul *Treptele afirmării artistice*, rămîne în permanentă actualitate ; există, în adevăr, un flux continuu de tineri muzicieni, de foarte tineri interpreți ce bat cu perseverență și, uneori cu destul temei la porțile măiestriei. Este datoria de onoare a instituțiilor muzicale — a filarmonicii bucureștene, în aces caz — de a sprijini aceste prime afirmări, de a veghea cu grijă și înțelegere la parcurgerea acestor prime trepte ale afirmărilor muzicale.

În luna noiembrie elevi ai liceelor de artă din București și Craiova — pe de o parte, precum și absolvenți, în anii din urmă, ai conservatorului din București — pe de altă parte, au urcat pe podiumul Sălii Studio de la Ateneul Român.

Membru al orchestrei filarmonice din Capitală, contrabasistul *Ion Ghiță* este deja, de cîțiva ani, cunoscut datorită realizărilor sale în domeniul muzicii contemporane ; o anume coloristică exploatată peste limitele comune, o certă stăpînire a maleabilității valorilor cromatice îl recomandă cu precădere pe interpret. Tocmai din această cauză recitalul unui interpret ce posedă o asemenea carte de vizită suscită un interes aparte ; afișul concertului trece în revistă principalele stiluri începînd cu literatura clasică și pînă la cea contemporană, apelîndu-se, de asemenea, la literatura violoncelului. Indiscutabil, domeniul stilistic cel mai apropiat lui Ion Ghiță, rămîne creația contemporană ; dificil de apreciat dacă este vorba de o obișnuință dobîndită prin continuă și conștientă solicitare, în acest domeniu, sau dacă este vorba de o vocație autentică. În orice caz atît *Cadența II* de Mihai Moldovan — veritabilă „melodie" de timbre, cît și lucrarea *Movemur* de Iancu Dumitrescu — o etalare de prețiozități timbrale ce pornesc din sfera rezonanței naturale, atestă o fermă stăpînire a valorilor coloristice ale sunetului, ridicate la nivel de principiu constructiv. Regăsim aceeași orientare a construcției muzicale în *Sonata* de Hindemith, cu evenimente muzicale pe cît de sigur construite pe atît de alert înlănțuite. Teatrul instrumental imaginat de Tiberiu Olah în *Parodissiniana — colaje și comentarii... rossiniene*, rămîne insuficient exploatat pe situațiile sale comic-dramatice. De asemenea, domeniul muzicii clasicromantice, cu întregul său specific timbral de consistență și maleabilitate a sunetului, pus în slujba susținerii tematismului operei muzicale, pare a nu face obiectul unor priorități imperioase la Ion Ghiță. O excepție fericită a fost aceea a realizării *Variațiunilor* de Beethoven pe o temă de Händel ; dar și aici, sesizarea raportului firesc între figurația armonică și susținerea conductului melodic nu a fost suficient marcată.

Și, dacă pe Ion Ghiță am avut prilejul să-l apreciem în timp în cadrul a numeroase concerte de muzică contemporană, pe violonistul *Ion Georgescu* îl audiez pentru prima dată într-o apariție ce poate fi considerată cu adevărat semnificativă. Pare a fi

unul dintre acei interpreți care lucrează mult cu sine însuși, lăsîndu-se greu îmbiat către podiumul solistic. Actualul său recital constituie, în mod cert, rodul unor acumulări prelungi, al unor tatonări, al unor căutări de sine prin intermediul unui repertoriu de largă orientare stilistică cu sporită predilecție către creația contemporană românească și universală : Prokofiev, Charles Ives, Liviu Glodeanu, Ulpiu Vlad, Paul Rogojină. Ion Georgescu nu este ceea ce se numește un violonist „de forță" ; violonistica sa nu oferă un spectacol. Natura sa muzicală se dezvăluie treptat, o natură echilibrată, de o stăpînită obiectivare în cînt. Momentele textului muzical sînt evidențiate peste nivelul semnelor, pînă la acela al semnificațiilor atent urmărite. *Sonata a II-a* de Ives, pe de o parte, și *La Follia* de Corelli, pe de altă parte, au constituit momentele de apogeu ale acestei evoluții violonistice realizate în spiritul unei autentice participări, a unei colaborări camerale ce definește cu claritate raporturile de funcționalitate ale planurilor sonore ale evenimentelor discursului muzical. Iar în acest sens aportul lui Paul Rogojină a fost — ca în atîtea alte rînduri — acela al unui muzician, pianist și compozitor, de solidă consistență profesională. Încercînd să deslușesc etapele ulterioare ce trebuiesc cucerite în evoluția violonistului Ion Georgescu, voi menționa necesitatea unei mai pronunțate identități a angajării interioare ce susține relieful dinamic și timbral al cîntului violonistic ; sînt doar cîteva dintre condițiile importante ale personalizării acestuia.

Găzduite cu justificată generozitate, prezențele pianistice ale elevilor Liceului de Artă „George Enescu" din Capitală, au afirmat două naturi muzicale diferite, aflate în plin proces de constituire.

Să apreciem la *Anca Hertea*, sîrguința constructivă întreținută de un bun simț muzical ce operează în zonele logic previzibile ale articulațiilor discursului muzical. Astfel se explică faptul că *Sonata în La major op. 2* de Beethoven ca și *Scherzo*-ul de Nicolae Coman au apărut definite în limitele unei structurări quasi noționale a textului. Aici ca și în muzica lui Chopin trebuie urmărită o anume „deschidere" interioară de mai largă cuprindere, acea generozitate pe cît de sensibilă pe atît de lucid orientată, ce „hrănesc" literalmente, adevărata muzică.

Recitalul actual al lui *Racz Aladar* dezvăluie în mod cert procesul treptat dar sigur de constituire a unei naturi muzicale de specială consistență. Am în vedere inteligența activă ce operează cu sens constructiv, atît la nivelul formei mari cît și la acela al microstructurii operei muzicale ; așa se face faptul că atît *Preludiul și fuga în do diez minor* de Bach (vol. II) cît și *Sonata în Re major op. 10* de Beethoven au avut o concepție și o „împlinire" muzicală unitară, ferm închegată ; sînt aspecte ce caracterizează și realizarea *Bourrée*-ului de Enescu ; verva motorică și rezolvarea timbrală au fost aici notabile. Există, de asemenea, la Racz Aladar — pe lîngă o consistență a gîndirii, și o consistență a expresiei cu importante resurse dramatice ; am în vedere lucrarea *Ecouri* semnată de compozitorul jugoslav Vasile Mokromjac. În mod cert, următoarea „poziție" ce trebuie cucerită în devenirea acestui tînăr și merituos pianist este aceea a exploatării mai eficiente a gîndirii timbrale, atît în muzica lui Enescu, cît și în cea a lui Debussy.

Dumitru AVAKIAN

Cluj—Napoca

Toamna muzicală — ediția a XIX-a

Încă din primele ediții ale festivalului „Toamna muzicală clujeană", sensurile programatice ale repertoriului înscriau la loc de cinste valorificarta creației românești, cu o grijă specială pentru promovarea primelor audiții ale compozitorilor clujeni. Cea de a XIX-a ediție a acestui festival a satisfăcut doar parțial acest deziderat.

Concertul de deschidere a inclus ca primă piesă *Suita I pentru orchestră* de George Enescu, dirijată de Emil Simon, creației enesciene rezervindu-i-se încă un loc în programul de închidere al festivalului, dirijat de Edvard Civjel (U.R.S.S.), prin *Rapsodia a II-a.*

Cantata *Moșii* de A. Iorgulescu pe text de I. L. Caragiale, dirijată de Cristian Mandeal, a apărut ca un tablou viu colorat. Dar scriitura, insistînd prea mult pe o recitare corală cu efecte parlato n-a reușit să estompeze lipsa contrastelor, cu toată interpretarea interesantă dată de dirijor.

În sfîrșit, festivalul clujean a adus în programele acestei ediții opera *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu, spectacol prezentat la Opera Română și dirijat cu o deosebită intuiție a genului de către Petre Sbârcea.

Creația muzicală contemporană a fost viguros reflectată în programul formației „Ars Nova" dirijată de *Cornel Țăranu.* Ceea ce devine caracteristic repertoriului acestui ansamblu pare a se defini prin lucrări românești de ultimă oră. Astfel *Incantations* de Liana Alexandra crează un spațiu sonor sensibil, bogat în unduiri fonice. *Prolegomene III* de Cornel Țăranu dezvoltă un dialog tensional bine timbrat, germinația izului autohton, specifică compozitorului clujean fiind evidentă în circuitele dezvoltărilor. Pe aceeași linie ne-a apărut și *Rhytmòdia* lui Nicolae Brînduș, lucrare care prin intermediul unei celule ritmice, autentic românească, conturează o ingenioasă varietate timbrală de instrumente de percuție. Piesa *Suggestions* de Octavian Nemescu relevă un interesant concept heterofonic izvorît dintr-o scară modală formată din cîteva sunete, aspectul de muzică minimală fiind evident. Opul tînărului compozitor Călin Ioachimescu — *Hièrophonies* vizează relații „exotice" între sunete, care se modelează asemenea unui studiu de culori timbrale. În completarea programului, pianista Ninuca Oșanu prin piesa *Continuum* de Ligeti a ex-

ploatat cu abilitate reverberațiile fine ale clavecinului, dînd lucrării o mare subtilitate.

Orchestra simfonică a Filarmonicii clujene are o personalitate distinctă, meritul fiind deopotrivă al celor doi dirijori titulari — *Emil Simon* și *Cristian Mandeal*. *Faptul* s-a evidențiat perfect și în festival : *Marea* de Debussy dirijată de Emil Simon a reușit să creeze un joc viu al culorilor, orchestra avînd o ținută exemplară. Prin interpretarea *Simfoniei a III-a* de Bruckner, Cristian Mandeal a creat un climat tensional identificînd frumosul cu forța și complexitatea exprimărilor.

Se conturează tot mai mult cuplul cameral *Andrei Agoston* (vioară) — *Ferdinand Weiss* (pian), recitalul cu „Piese mici de compozitori mari" punînd în lumină, nu numai caracterul de popularitate al programului, ci și virtuozitatea interpreților. O noutate în festivalul clujean l-a constituit cuplul pianistic *Dana Borșan — Gabriel Amiraș*. Printr-un program Brahms, Bartók și Irina Odăgescu, cei doi pianiști au relevat o mare omogenitate în gîndirea muzicală, chiar dacă nu s-a realizat încă o perfecțiune tehnică de ansamblu. O lucrare foarte interesantă prezentată în primă audiție de acest cuplu a fost *Muzică pentru două piane și percuție* de Irina Odăgescu, dezvăluind o natură poetică aleasă.

Soliștii festivalului au reprezentat tipuri diferite de interpreți. Pentru *Ștefan Ruha (Concertul pentru vioară și orchestră* de J. Sibelius) muzica a devenit un „pretext sonor", contopirea extrem de subiectivă cu substanța acesteia ducînd la o exprimare de sine, totală. Cu totul altfel ne-a apărut, în exuberanța și dezinvoltura sa temperamentală, violonistul sovietic *Ruben Agaronian*, interpretul *Concertului în La major* de Mozart. Originalitatea și sinceritatea exprimării sale artistice umbrea însă pe alocuri puritatea stilului muzicii mozartiene.

Prezențe semnificative în cadrul festivalului au fost și formațiile Conservatorului „George Dima" : *Ansamblul de percuție* și *Cappella Transylvanica*. Din programul acestora menționăm piesa *Hexagon* pentru percuție de Adrian Pop, în care compozitorul clujean realizează o foarte reușită comunicare între ritm și culoare, soldată cu o încărcătură afectivă bogată. Lucrări ca *Simfonia pentru percuție* de Serebrier și *Thak-Tak* de W. Albricht demonstrează înaltul nivel tehnic al ansamblului clujean format din studenții clasei de percuție condusă de *Grigore Pop*. *Cappella Transylvanica* dirijată de *Dorin Pop* a reluat piese mai vechi ale compozitorului Tudor Jarda, dar parcă mereu proaspete prin originalitatea tratării izului folcloric *(Nunta țărănească, Mă luai luai, La casa di peste drum)* alături de care au figurat piese de Constantin Rîpă și Adrian Pop *(Cîntec satiric* și *Trei madrigale pe versuri din lirica truverilor)*.

Diversificarea manifestărilor muzicale ale „Toamnei clujene" a fost marcată de recitalul de orgă susținut de *Ștefan David* cu integrala lucrărilor pentru orgă de Brahms, recitalul de chitară a italianului *Piero Bonaguri* cu piese de Bach, Giuliani și H. Villa-Lobos, concertul *Orchestrei de cameră a Filarmonicii* clujene dirijat de *Mircea Cristescu* (în program Vivaldi, Silvestri, Mozart) și recitalul Cvartetului de coarde „Napoca" *(Ștefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Fülöp* și *Iacob Dula)* unde a fost interpretat și *Cvartetul nr. 2* de Anatol Vieru. Festivalul „Toamna muzicală clujeană" a inclus și trei manifestări pentru marele public : o seară de *Muzică și Poezie — William Shakespeare*, un spectacol *Cîntăm marea Unire* dedicat muncitorilor de la I.M.M.R. și un spectacol pe scena Operei Române intitulat *Mugurel de cîntec românesc* cu un program de cîntece și arii de mare popularitate.

Credem că cea de a XIX-a ediție a festivalului „Toamna muzicală clujeană" ar fi putut programa și un concert alcătuit în exclusivitate din lucrările compozitorilor clujeni, manifestare care ar fi adăugat un plus de coerență programatică actualei ediții.

Emiliu DRAGEA

Craiova

Festivalul „Craiova muzicală" ediția XII-a

Continuînd tradiția artistică a orașului, bazată încă din primele decenii ale secolului al 19-lea, mai ales de reprezentațiile genului liric, Festivalul craiovean s-a axat și de data aceasta pe spectacolele de operă, operetă și balet susținute de colectivul Teatrului liric din Craiova. Centenarul morții compozitorului-patriot Ciprian Porumbescu și împlinirea a 65 de ani de la făurirea statului național unitar român au fost marcate prin opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino și prin spectacolul de muzică și poezie intitulat *Unire, fii veșnic slăvită*, la care și-au dat concursul corul Filarmonicii „Oltenia", orchestra și soliștii vocali ai Teatrului liric și actori ai Teatrului Național din Craiova.

Alături de aceste seri omagiale, în programul Festivalului au mai figurat baletul *Coppelia* de Delibes, opera *Carmen* de Bizet, baletul-pantomimă pentru copii, *În țara codrilor de iarbă* de Laurențiu Profeta și opera *Tudor din Vladimiri* de Teodor Bratu, care au dat culoare celor zece zile muzicale, diversificînd totodată sfera manifestărilor.

Genul muzicii simfonice, camerale și corale a fost ilustrat de două concerte susținute de Orchestra Filarmonicii „Oltenia" dirijată de Teodor Costin, avîndu-le ca soliste pe violoncelista iugoslavă Ksenja Jankovič și pe violonista Mihaela Martin, de concertul Orchestrei „Quodlibet musicum" din București condusă de Aurelian Octav Popa, de seara formațiilor camerale ale Filarmonicii „Oltenia", laureate la Festivalul „Cîntarea României" — ediția 1983, de concertul excelentului cor al Filarmonicii din Craiova, pregătit de Alexandru Racu și de recitalul chitaristului spaniol Victor Monge.

Notabilă pentru profilul Festivalului „Craiova muzicală" este consecvența cu care organizatorii promovează creația națională, clasică și contemporană, alternînd-o în mod echilibrat cu valorile consacrate ale literaturii muzicale din toate timpurile. Lucrări

de Al. Flechtenmacher, Daniel Speer, D. Bughici, V. Spătărelu, M. Hoinic, L. Profeta, F. Donceanu, T. Brediceanu, M. Bârcă, D.D. Botez, D. Buciu, Gh. Fabian și mulți alții s-au armonizat cu paginile semnate de Dowland, Banchieri, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Ceaikovski, Max Reger.

Concertul de deschidere a reconfirmat omogenitatea orchestrei Filarmonicii „Oltenia", promptitudinea ei în acompanierea solistului, precizia răspunsurilor la gestica reținută dar sugestivă a dirijorului *Teodor Costin*.

Cantata „Pro patria" de Vasile Spătărelu a beneficiat de o construcție suplă, cu contraste discret nuanțate. Corul Filarmonicii a subliniat cu vădit simț muzical și cu o dicție impecabilă, lirismul și caracterul polifonic al partiturii. *Ksenja Janković* a găsit în colectivul simfonic craiovean un partener pe măsura temperamentului său năvalnic, capabil să se plieze fără dificultate celor mai fanteziste intenții interpretative. *Concertul pentru violoncel* de Schumann s-a remarcat printr-o construcție inteligibilă ale cărei fraze rămîneau svelte și elegante chiar în pasajele de pură virtuozitate. În *Simfonia „Fantastica"* de Berlioz, dirijorul și orchestra s-au întîlnit ca într-o competiție grandioasă al cărei rezultat a fost biruința comună.

Prezența orchestrei de cameră „Quodlibet musicum" a instaurat în cadrul celei de-a XII-a ediții a „Craiovei muzicale" un climat de calm și puritate prin excelență, datorită, atît programului care a cuprins lucrări de Daniel Speer, Mozart și Schubert, cît și interpretării : vădind o adevărată predilecție pentru un asemenea gen de muzică, orchestra bucureșteană și dirijorul ei, clarinetistul *Aurelian Octav Popa* — i-au imprimat o viziune proprie, simplu dar riguros concepută. Sobru nuanțate, frazele *Simfoniei a 5-a* de Schubert, așa cum au fost gîndite de A.O. Popa au format un edificiu stilat ca sonoritate, variat și rafinat ca expresie. Dacă rigurozitatea concepției dirijorale a sporit farmecul paginilor destinate exclusiv orchestrei, rigurozitatea tehnicii instrumentale și omogenitatea coloritului realizate de tînărul pianist craiovean *Mihai Ungureanu* au afectat în schimb, pe alocuri, fluiditatea și candoarea muzicii lui Mozart *(Concertul în re minor KV 466)*, frizînd rigiditatea. Deși stăpîn pe secretele virtuozității pianistice, deși capabil să pătrundă și în profunzimea textului muzical, interpretarea lui Mihai Ungureanu a fost văduvită totuși de strălucire și spontaneitate ; pentru că pianistul rămîne constant în exacerbarea laturii raționale din versiunile sale. De aceea, în seara concertului, ceea ce am ascultat a fost mai aproape de Bach decît de Mozart.

O formație care merită o atenție deosebită este Cvartetul de coarde alcătuit din *Iuliu Bertok, Ion Ivanovici, Dorin Comșa* și *Mircea Suchici*, constituit cu prilejul celei de-a XI-a ediții a „Craiovei muzicale" și premiat în acest an în cadrul Festivalului „Cîntarea României". *Cvartetul op. 17 nr. 1* de Haydn a relevat încă o dată siguranța stilistică și ritmică a celor patru instrumentiști, simțul judicios al frazei și al nuanțelor, elocvența, arta lor de a crea atmosferă, de a capta atenția și sensibilitatea auditorului. Patru instrumentiști, patru temperamente artistice diferite și totuși complementare, patru iubitori entuziaști ai genului, care merită din plin sprijinul și considerația specialiștilor și melomanilor.

În aceeași seară a evoluat și un Trio de coarde alcătuit din *Mihai Boeru, Mihai Epuran* și *Tiberiu Bușneag*, în a căror interpretare am ascultat *Trio rustic* în primă audiție, de Ion Ghiga și *Trio op. 141* de Max Reger. Rafinamentul nuanțelor, ca și intonația, uneori aproximativă, la care se adaugă și lipsa experienței membrilor trio-ului în domeniul muzicii de cameră au creat impresia de fragilitate a formației. Cu timpul însă, muzicalitatea și virtuozitatea fiecăruia, ca și simțul dezvoltat al armoniei vor învinge — sperăm — timiditatea inerentă oricărui început. Cultivarea noilor formații camerale înseamnă un neprețuit cîștig, atît pentru asigurarea diversității viitoarelor manifestări festivaliere, cît și pentru îmbogățirea vieții noastre de concert.

Desfășurată în perioada 19—28 noiembrie, cea de-a XII-a ediție a Festivalului „Craiova muzicală" a încheiat ca de obicei seria manifestărilor similare organizate anual în principalele orașe ale țării, demonstrînd că muzicienii prezentului știu să onoreze seculara tradiție cultural-artistică a orașului.

Despina PETECEL

Suceava

Festival jubiliar „Ciprian Porumbescu"

În zilele de 22 și 23 octombrie a avut loc la Suceava tradiționalul festival coral „Ciprian Porumbescu", de data aceasta în ediție jubiliară dedicată aniversării a 130 de ani de la naștere și centenarului morții compozitorului.

Ca de obicei, festivalul a fost foarte bine organizat dar, ușor de înțeles, cu fast deosebit, dată fiind importanța momentului.

Au participat 16 formații corale, dintre care 6 coruri mari și 10 formații camerale și grupuri corale.

De remarcat este creșterea calitativă a corurilor, cu foarte frumoase rezultate în domeniul interpretării și cultivării sonorității corale. Sonoritatea este cel dintîi element cu care ascultătorul ia contact. De aceea, o sonoritate nu îndeajuns cultivată și nu destul de bine îndrumată, spre a-și ajunge scopul, umbrește toate celelalte calități ale unui cor, oricît de corect ar fi el instruit din punct de vedere tehnic. De asemeni, elementul interpretare este la fel de important și s-a dovedit un obiectiv atins la multe formații prezente în festival.

Față de cele spuse, pot cita — în ordinea prezentată în programul de sală — corurile ce s-au distins prin aceste două calități : Corul mixt al Sindicatului Învățămînt din Tîrgoviște, dirijor *Gheorghe Dimancea* ; Corul de cameră al Casei de

cultură a Sindicatului din Suceava, dirijor *Marian Palade*; Corul de femei al Combinatului Petrochimic din Piteşti, dirijor *Magdalena Ioan*; Corul de cameră „Appassionata" al Casei municipale de cultură din Bistriţa, dirijor *Francisc Mureşan*; Corul de cameră „Philarmonia" de pe lîngă Filarmonica de stat din Ploieşti, dirijor *Gheorghe Ionescu*; Corala „Prietenii muzicii" a Casei municipale de cultură din Baia Mare, dirijor *Ion Săcăleanu*; Corul mixt „Glasul Chiuarului" al Căminului Cultural din Şomcuta Mare, dirijor *Justin Podărescu*; Corul de femei al Casei orăşeneşti de cultură din Vişeul de Sus, dirijor *Maria Mihalea*; Corul de cameră „Camerata" al Sindicatului Învăţămînt din Iaşi, dirijori *Ion Pavaluche* şi *Anton Bişoc*.

Celelalte formaţii, deşi au atins unele obiective, s-au situat totuşi, calitativ, pe planuri mai coborîte.

Repertoriul a fost, la rîndul lui, destul de bine reprezentat, dar nu la toate formaţiile. Remarcabil este faptul că unele coruri au început să abordeze lucrări de mari dificultăţi, cu rezultate îmbucurătoare. De asemenea, utilizarea unor solişti de mare prestigiu ajută şi la ridicarea prestigiului formaţiei. Corul din Tîrgovişte a avut ca solişti pe *Emilia Petrescu* şi pe *David Ohanesian*. Orice comentariu ar fi de prisos.

Fiecare cor, fiecare dirijor, fiecare membru al juriului au primit diploma de participare şi o foarte frumoasă plachetă de bronz, cu chipul lui Porumbescu pe avers, iar pe revers începutul cîntecului *Tricolorul* şi cunoscutele versuri: „Iar cînd fraţilor m-oi duce / De la voi şi-o fi să mor / Pe mormînt atunci să-mi puneţi / Mîndrul nostru Tricolor." Alături de plachetă, o insignă. Admirabilă atenţie din partea gazdelor.

Urîtă impresie lasă acei dirijori care, necunoscînd adevăratele nume ale compozitorilor, le scriu anapoda în programe. Am auzit pe la diferite concursuri de *Gheorghe* Musicescu, de *Grigore* Danielescu, de *Adolf* Flechtenmacher şi multe altele. În programul de la Suceava, unul dintre dirijori a introdus piesa *Du-te dor* de *Nicu Gane*. Să ne fie cu iertare: Nicu Gane a fost scriitorul de odinioară, iar autorul piesei de mai sus a fost *Nicodim Ganea*. Există „Lexiconul muzicienilor români" al lui Viorel Cosma, în care dirijorii pot afla numele tuturor compozitorilor noştri.

Dorim ca la toate manifestările de felul celei de la Suceava şi îndeosebi cele din finalele concursului „Cîntarea României", corurile noastre să demonstreze o tot mai mare preocupare în alcătuirea repertoriilor şi o artă interpretativă mereu mai înaltă.

D. D. BOTEZ

Ploieşti

Marţi, 27 septembrie 1983, o zi splendidă de toamnă, ploieştenii atraşi de vraja muzicii, s-au îndreptat spre sala de concerte a Filarmonicii pentru a lua conctact cu marile valori ale culturii şi artei muzicale universale.

Deschiderea celei de a 31-a stagiuni a Filarmonicii din Ploieşti — colectiv artistic de mai multe ori distins în cadrul Festivalului Naţional „Cîntarea României" — a revenit dirijorului *Horia Andreescu*, laureat al Festivalului naţional „Cîntarea României" şi al mai multor concursuri internaţionale de gen, unul dintre cei mai înzestraţi şi viguroşi şefi de orchestră din generaţia sa. Programul a ţinut să omagieze două proeminente figuri ale muzicii româneşti şi universale înscrise în calendarul anului 1983: Paul Constantinescu — 20 de ani de la moarte — şi Johannes Brahms — 150 de ani de la naştere.

Din creaţia compozitorului Paul Constantinescu — care în acest trimestru va fi marcată printr-o suită de concerte — am ascultat *Suita românească*, iar din cea brahmsiană, concertul în Re major pentru vioară şi orchestră, opus 77, solist *Ruben Agaronian* (U.R.S.S.) şi Simfonia I în do minor, op. 68.

Prefaţarea programului a fost atribuită cunoscutului muzicolog şi critic muzical *Iosif Sava*, care, prin talentul şi bogata sa cultură muzicală, a susţinut un comentariu de excepţie.

Solistul Ruben Agaronian, laureat al unor prestigioase concursuri internaţionale (P.I. Ceaikovski — 1966, George Enescu — 1970, Montreal — 1972), distins cu titlul de artist al poporului din U.R.S.S. Armenia, graţie excelentei sale pregătiri tehnice, talentului şi sensibilităţii cu care este dotat, a demonstrat strălucire, virtuozitate în confruntarea cu ampla şi dificila partitură, piatră de încercare pentru toţi maeştrii arcuşului. La performanţa sa a contribuit efectiv dirijorul Horia Andreescu şi orchestra, impunînd aici, ca şi în Simfonia I — cu care s-a încheiat concertul — o versiune ce rivalizează cu cea realizată de marii artişti ai baghetei.

Următorul concert (4 oct.) a readus pe podiumul de concert doi din eminenţii muzicieni ai Capitalei: dirijorul *Paul Popescu* — şi pianistul *Dan Atanasiu*, deţinător a peste 20 de titluri de laureat cucerite la diverse concursuri naţionale şi internaţionale.

În *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră în mi minor*, de F. Chopin, Dan Atanasiu s-a remarcat ca un excelent interpret, deplin stăpîn al tehnicii şi frumuseţii claviaturii. Avîntul tineresc ce străbate lucrarea, ritmica specifică, clipele de duioşie din părţile melodice, de strălucire eroică în pasajele de bravură etc., au fost redate de Dan Atanasiu cu o măiestrie rar întîlnită. Acompaniamentul, ca şi interpretarea monumentalei *Simfonii fantastice*, op. 14 de Hector Berlioz — grandioasă lucrare ce ocupă un loc aparte în istoria muzicii universale, capodoperă a genului simfonic — au fost magistral realizate de bagheta dirijorului Paul Popescu.

Următoarele concerte simfonice au fost conduse de dirijorul Horia Andreescu. Primul din acest ciclu, dedicat creaţiei a trei din geniile muzicii clasice: Joseph Haydn (*Simfonia nr. 102 în Si bemol major*), Felix Mendelsohn Bartholdy (*Concertul în mi minor pentru vioară şi orchestră* — solistă *Kaja Danczowska* — R.P. Polonă) şi F. Schubert (*Simfonia a V-a în Si bemol major*) a avut loc în seara zilei de 18 octombrie a.c.).

din repertoriul românesc concertant semnată de Matei Socor : *Concertul pentru vioară și orchestră* — în interpretarea excelentei violoniste *Liliana Ciulei-Atanasiu,* laureată a concursurilor internaționale de la Helsinki, Geneva, Sion și Sondrino. Ea a repus în drepturi o valoroasă partitură ce s-a bucurat, cu ocazia primei sale execuții (1915), de o primire entuziastă din partea publicului ieșean și apoi bucureștean. Liliana Ciulei-Atanasiu, face parte cu cinste din galeria marilor interpreți ai timpului nostru. Am aflat cu deosebită satisfacție, într-o recentă discuție ce-a avut loc cu șeful delegației cineaștilor sovietici la Gala filmului sovietic de la Ploiești (4.XI.1983) *Anatoli Bogomolov* că cinematografia sovietică a realizat un film documentar : „Genii ale interpretării muzicale". Din țara noastră evoluează pe ecran Liliana Ciulei-Atanasiu. La vizionare, menționa oaspetele sovietic : „Comisia, alcătuită din cinci critici muzicali, mari personalități ale muzicii sovietice, printre care : Fedoseev, dirijor al Orchestrei simfonice a Radiotelevizinii sovietice și Grigorovici, coregraf principal al Teatrului Academic de Stat din Moscova au aplaudat măestria solistei, fiind de fapt singura care a primit o asemenea recunoaștere din partea comisiei". Ce poate fi mai mult decît această apreciere care a produs pentru noi cei de față, o nespusă bucurie și un moment de mîndrie patriotică ?

În ultimul concert din ciclu (marți 1 noiembrie) dedicat în întregime sărbătoririi pe plan mondial a 150 de ani de la nașterea marelui Johannes Brahms, piesa solistică — *Concertul nr. 2 în Si bemol major pentru pian și orchestră, op. 83* — a fost interpretată de pianista *Annerose Schmidt* din R.D.G., cîștigătoarea a numeroase premii la cele mai prestigioase concursuri internaționale din Europa. Lucrarea concertantă, de dimensiuni ample, a cunoscut, datorită înaltelor calități tehnice și artistice ale solistei, o realizare de excepție, demnă de reputația de care se bucură pe plan internațional, Annerose Schmidt.

Prima parte a stagiunii actuale a cuprins în structura programului general și un strălucit recital al pianistei *Ilinca Dumitrescu,* ce a determinat un larg ecou și în Capitală, datorită ingeniozității și pasiunii artistei pentru a face cunoscute publicului valorile perene ale creației contemporane românești și străine din domeniul muzicii de cameră.

Programul recitalului a adus în prim plan, lucrări de Anton Webern *(Variațiuni, op. 27),* Mihail Jora *(Sonatina, op. 44),* Diamandi Gheciu *(Suita „Gînduri răzlețe"),* Vlastimir Nicolovski *(„Omagiu lui Scortti"),* Carmen Petra Basacopol *(Suita „Impresii din muzeul satului", op. 15),* Samuel Barber *(Două piese din ciclul „Excursii")* inspirat comentate de muzicologul Carmen Stoianov. Realizarea periodică a ciclului *Decenii contemporane* la București și Ploiești și probabil și în alte centre din țară, atestă în același timp, temeinica pregătire a pianistei, capacitatea sa de muzician complex, preocupat continuu pentru îmbogățirea și diversificarea modalităților de difuzare a muzicii.

În acest context se înscriu și celelalte manifestări muzicale : seara de muzică de cameră susținută de *Liliana Ciulei-Atanasiu* — vioară, *George Atanasiu* — violoncel și *Carmen Mihalache* — pian — formație care, participînd în cea de a doua decadă a lunii octombrie la un concurs internațional de muzică de cameră de la Florența (G. Viotti) a primit Diploma de onoare și Medalia concursului —, concertul de muzică veche realizat de *Iosif Sava* — clavecin și violoncelista *Ioana Ostafie* și concertul *Pe aripile... operetei* cu concursul soliștilor *Cleopatra Melidoneanu, Elvira Cîrje* și *Cornel Rusu* (la pian *Mircea Vasilescu).*

Consecventă promovării în viața de concert a țării a tinerei generații de interpreți, sub bagheta dirijorului *Cristian Brâncuși,* laureat al Festivalului Național „Cîntarea României" au avut loc două cicluri de concerte organizate în colaborare cu Televiziunea Română, sub genericul *Tribuna tinerilor concertiști.*

Primul ciclu (8 oct.) a prilejuit o interesantă evoluție pentru trei soliști: *Liliana Manu (Concertul pentru vioară și orchestră Nr. 2* de Wieniawski), *Judith Wunderlich (Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu) și *Cristian Vlad (Concert pentru clarinet și orchestră* de Johann Baptist Cramer).

Cel de al doilea ciclu (8 noiembrie) a aliniat la rampă 4 tineri interpreți cu certe calități artistice : *Constantin Sandu (Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de S. Rahmaninov), *Andreea Gavrilescu (Concertino pentru vioară* de Vasile Filip), basul *Teodor Ciurdea,* cîștigător al marelui premiu la concursul international al artei lirice de la Verviers – Belgia (un program de arii din operele *Evghenii Oneghin* de P.I. Ceaikovski, *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu și din creația lui Verdi) și *Rodin Moldovan (Concertul pentru violoncel și orchestră* de A. Dvorak).

Printr-o responsabilă muncă, prin îndelungate și profunde studii, tinerii protagoniști ai „Tribunei" au onorat scena și micul ecran, confirmînd virtuțile școlii interpretative românești. Cuvinte de laudă se cuvin atît orchestrei cît și dirijorului *Cristian Brâncuși,* care, și de data aceasta au dovedit receptivitate și deplină încredere în forțele și capacitatea tinerelor noastre generații de interpreți.

Al. I. BĂDULESCU

Concursul de romanțe „Crizantema de aur" 1983

Ambiția festivalului-concurs „Crizantema de aur" de la Tîrgoviște este di ncele mai vaste : să cuprindă anual, de-a lungul a patru sau cinci seri, ceea ce e mai bun, mai durabil, mai inspirat în creația și interpretarea romanței. Festival și concurs republican, încadrat în Festivalul național „Cîntarea României", difuzarea lui largă pe calea undelor radio și a televiziunii l-a popularizat, de-a lungul a cincisprezece ediții, în țara întreagă.

În muzica celor mulți, atît de diversă ca ton și preocupări, teme și stiluri, romanța are o popularitate în cercuri foarte largi, popularitate ce trebuie

cu generozitate auditorilor de toate vîrstele. Există, firește, auditori vîrstnici, care preferă romanța clasică, reductibilă la o formulă tip, la o sentimentalitate directă, după cum există și incercările — de multe ori izbutite — de a nu mai limita genul la tiparul rutinei. Frumoasele cîntece romanțate de Henry Mălineanu, Aurel Giroveanu, Mișu Iancu, Radu Șerban, Vasile Veselovschi ș.a. au avut un puternic răsunet în marele public. Ele n-au mai apelat la turnura dulceagă, în construcție și tălmăcire, a romanțelor difuzate de tarafuri și de interpreții vocali consacrați ai genului. De fapt, zbuciumul inimii se poate travesti în cîntec prin procedee diferite, fără ca ele să contrafacă tonul de intimitate, cu surse în cîntecul popular și lăutăresc, al romanței „clasice".

Romanța, veche ca dată de apariție, dar reînnoită mereu de simțirea ce i se asociază și de versurile pe care le vehiculează, are melodia evoluînd într-o zonă potolită, cu un anume timbru de intimitate, pe orice temă și-ar acorda strunele. Romanța mai nouă, cu intenția precisă de sudare completă între poezie și cîntec, îmbină limbajul actual al cîntecului de muzică ușoară cu melodia de un timbru particular al romanței românești. Sînt încă proaspete în mintea noastră ecourile trezite de cîntecul romanțat *Nu se poate* de Henry Mălineanu, ca și impresia de durată lăsată de frumoasa melodie a lui Mișu Iancu *Am strîns toamnă după toamnă*, sau de *Romanța dragostei* de Aurel Giroveanu, ca și de *Stai, tinerețe, pe loc* de Noru Demetriad. Ele au fost mai mult decît un preludiu la înnoirea romanței, fiind realizări aparținînd unui capitol nou al acestui cîntec ce ne exprimă, la un anumit mod și la temperatura modestă a genului. Într-o adaptare modernă, el are toate șansele de a cuceri masele de ascultători și de a rămîne în memoria lor, nu înlocuind romanța de acum un secol sau mai puțin, ci continuînd-o și dezvoltînd-o intr-o confruntare pașnică cu alte moduri de muzică pentru toți.

Trofeul celei de a șaisprezecea ediții a concursului de la Tîrgoviște demonstrează îndreptățita aspirație a creatorilor — muzicieni și poeți — de a înveșmînta romanța într-o haină primenită, de a-i conferi caracterul unui mai adînc pasionalism, o expresivitate mai plastică. Cîntecul *Dulce-i pîinea românească* de Vasile Vasilache, pe versuri de Aurel Storin, are tonul optimist al cîntecelor de lume și de voie bună, fără a abandona în conducerea melodiei cantabilitatea de romanță. I s-a atribuit marele trofeu „Crizantema de aur", pentru calitățile de accesibilitate și, totodată, pentru izbutita intonare a sentimentului patriotic. Premiul I i-a revenit lui George Grigoriu pentru *Farmecul romanței*, pe text de Mircea Block, o melodie bine conturată, care trezește ecoul inefabil al emoției. *La umbra ta* de Radu Șerban, text de Aurel Storin, a cîștigat Premiul II, fiind un frumos cîntec inspirat și admirabil lucrat armonic. Premiul III i-a revenit lui Temistocle Popa pentru fermecătorul cîntec *Romanță pentru țara mea*, versuri de Mircea Block.

În ediția din acest an, datorită atentei organizări a manifestării de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunii, Uniunii compozitorilor și muzicologilor și, bine înțeles, a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Dîmbovița, publicul a fost efectiv antrenat în procesul de jurizare a creației. S-au distribuit buletine de vot fiecărui spectator, iar pontajul publicului a fost luat cu cea mai mare seriozitate în considerare. În felul acesta, în prima seară Premiul celor mulți din sală a fost cucerit de două piese ale lui Paraschiv Oprea : *Șapte mii de lăutari să-mi cînte*, text de Aurel Felea, și *Am cules iar crizanteme*, versuri de Nicolae Dumitru. În a doua seară, Premiul publicului l-au dobîndit *Cicã Petrescu* cu romanța *Mă cheamă dorul de acasă*, versuri de Cezarina Moldoveanu, și *Bucurie, bucurie* a tînărului compozitor Dumitru Lupu, text de Viorela Filip.

Ceea ce a sporit interesul față de concursul-festival din acest an (8—12 noiembrie) și ceea ce a lărgit, totodată, sfera de cuprindere a romanței a fost includerea în manifestare și a cîntecului de voie bună, aparținînd de fapt aceleiași zone de sensibilitate ca și romanța propriu zisă, cu care se alternează fericit și pe care o completează. Unda de rezonanță a serilor de concurs, ca și a concertului de gală s-a răsfrînt astfel asupra unor categorii mai variate de ascultători decît adepții tradiționali ai romanței sentimentale. Reușita compozitorilor care au abordat cîntecul de voie bună se datorează unei atitudini de sensibilitate față de gen, căruia i-au aplicat și cerințele romanței : melodie cantabilă și de substanță populară sau lăutărească, versuri calde și suave, darul de a pune în vibrație afectele auditorilor.

Festivalul tîrgoviștean fiind un concurs de creație și interpretare în același timp, cîntăreții amatori — sau pe cale de profesionalizare — au participat din plin la palmares. Trofeul a fost cîștigat de profesoara *Constanța Cîmpeanu* (Tîrgoviște), care a mai fost laureată cu premiul cel mare în edițiile anterioare. Rămîne de văzut dacă e binevenită participarea competitivă a interpreților care au atins o dată nivelul cel mai înalt, sau dacă e mult mai potrivit a lăsa deschisă calea afirmării celor ce nu și-au demonstrat încă toate posibilitățile în tălmăcirea romanței și a cîntecului de voie bună. Premiul I i s-a conferit în unanimitate *Marietei Bratu*, o cîntăreață tînără dar pe deplin stăpînă pe mijloacele de expresie, cu un foarte frumos glas și cu o autentică trăire a pieselor interpretate. E un element cu bogate perspective de viitor, atît în domeniul cîntecului, cît și pe tărîmul teatrului muzical. Premiul II i s-a decernat *Irinei Soroiu* (Hunedoara), Premiul III lui *Marian Spinoche* (București), iar premiile publicului au fost cîștigate de *Aurica Popa* (Dîmbovița) și *Dan Găvăgină* (Iași). S-au atribuit diplome speciale concurenților *Gheorghe Sărac* (București), *Eugenia Dobrescu* (Drobeta-Turnu Severin), *Tudor Heica* (București) și *Georgeta Brașoveanu* (București).

La îmbogățirea și diversificarea manifestării au contribuit eficient cîțiva compozitori cunoscuți, cu romanțele și cîntecele lor dedicate festivalului tîrgoviștean. Dan Ardelean, Camelia Dăscălescu, Aurel Giroveanu, Valențiu Grigorescu, Nicolae Kirculescu, Paraschiv Oprea, Laurențiu Profeta, Gelu Solomonescu, Dan Stoian, Radu Șerban, Dan Ștefănică și Ionel Tudor s-au afirmat cu un impresionant adaus de muzică inedită la reușita ediției actuale a „Cri-

zantemei de aur". Contribuția lor a fost întregită de recitalurile unor interpreți ai genului, ca *Ion Luican, Dorina Drăghici, Gică Petrescu,* și a unor artiști lirici și dramatici, ca *Valentin Teodorian, Dinu Ianculescu, Adela Mărculescu, Silviu Stănculescu,* etc.

Dacă muzica aceasta pe înțelesul tuturor, căreia i se spune romanță, cîntec de voie bună sau alt fel a fost supusă în trecut multor fluctuații de gust, reorganizarea manifestării de la Tîrgoviște, printr-un nou regulament și o exigență sporită față de creație și interpretare, are toate șansele de a depăși rutina și de a stimula un mod de a simți și de a cînta ce ne este propriu. Acest mod e atît de larg în cuprindere, încît își află loc în el gama cea mai bogată a strunelor simțirii, de la dragostea de țară și de conducătorul ei (de exemplu, romanța lui Gelu Solomonescu, pe versuri de Cezar Țipa, *Un om cum altul nu-i* și *Celui mai iubit dintre noi* de Ionel Tudor, text de Andrea Andrei), sau legătura profundă cu familia și căminul (ca *Mă cheamă dorul de acasă* de Gică Petrscu, versuri de Cezarina Moldoveanu), pînă la omagiul adus festivalului însuși *Bine-ai venit, romanță* de George Grigoriu, text de Mircea Block, și *Romanța crizantemei de aur* de Aurel Giroveanu text de Aurel Felea).

În regia lui Bițu Fălticineanu, pe scena spațioasă a Sălii polivalente din Tîrgoviște și cu o scenografie destinată în primul rînd exigențelor camerelor de luat vederi ale Televiziunii, concertele serilor de concurs, ca și concertul de gală al laureaților, au beneficiat de colaborarea a două orchestre, dirijate de *Gelu Solomonescu* și *Paraschiv Oprea.* Se poate obiecta, firește, că numărul de instrumente, densitatea instrumentației și volumul sunetului au depășit categoric cerințele romanței și ale cîntecului de voie bună, încît formula de acompaniament se cuvine a fi regîndită pentru viitoarele ediții, tocmai în vederea asigurării timbrului specific reclamat de cantilena romanței.

George SBÂRCEA

Constanța

La 2 octombrie 1983, membrii Cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu" s-au adunat pentru a analiza activitatea desfășurată pînă la acea dată și pentru a discuta planul de muncă pe perioada cuprinsă între lunile octombrie 1983 și septembrie 1984. Cu această ocazie s-a evidențiat, în mod deosebit, activitatea de creație muzicală a profesorilor Adrian Doxan și Petre Ștefănescu. Iar în ceea ce privește planul de muncă, s-a subliniat, printre altele, necesitatea continuării acțiunilor dedicate comemorării sau aniversării unor personalități muzicale constănțene. ● La 14 noiembrie 1983 a avut loc o întîlnire de lucru între conducerea Cenaclului muzical și conducerea Centrului județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, cu care ocazie s-au discutat probleme în legătură cu organizarea ediției a III-a a festivalului de muzică corală „Ioan D. Chirescu". ● În zilele de 22 și 23 noiembrie 1983, o parte dintre membrii Cenaclului muzical, împreună cu compozitorii Mircea Neagu, Iovan Miclea și Grigore Nica, au participat la acțiunile prilejuite de cea de a III-a ediție a festivalului de muzică corală „Ioan D. Chirescu", din cadrul prestigiosului festival cultural „Pontica". Astfel, în ziua de 22 noiembrie a avut loc, în orașul Cernavodă, un simpozion dedicat memoriei compozitorului Ioan D. Chirescu, urmat de un concert coral susținut de formații corale din Constanța, Medgidia și Cernavodă. Iar în ziua de 23 noiembrie a avut loc, în municipiul Constanța, o întîlnire cu oamenii din întreprinderea de morărit, panificație și produse făinoase, precum și un concert coral susținut de cele mai bune formații corale de amatori din Constanța și Medgidia. Atît la simpozionul de la Cernavodă cît și la întîlnirea cu oamenii muncii de la întreprinderea din Constanța, autorul acestor rînduri (în calitate de președinte al Cenaclului muzical), împreună cu cei trei compozitori invitați, au rostit cuvîntări menite să scoată în evidență rolul pe care l-a avut compozitorul Ioan D. Chirescu în dezvoltarea muzicii corale românești, precum și importanța pe care o are muzica corală în educația estetică și patriotică a tineretului și a tuturor categoriilor de oameni ai muncii. Programele celor două concerte despre care am amintit au cuprins și piese din creația compozitorilor constănțeni.

Slobozia

La 21 noiembrie a avut loc deschiderea celei de a 3-a stagiuni de recitaluri vocal-instrumentale cuprinzînd lucrări de bază din repertoriul cameral românesc și universal, susținute de artiști de renume și organizate cu sprijinul Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă — Ialomița în colaborare cu principalele instituții muzicale profesioniste din Capitală.

De această dată manifestarea a avut loc în Casa „Ionel Perlea" din comuna Bucu-Ograda, în care Muzeul Județean Ialomița a deschis o expoziție muzicală temporară dedicată memoriei acestui mare muzician român.

Într-o atmosferă emoționantă, întru totul inedită — din publicul care asista la concertul oferit de cuplurile *Sabina Coleașă* (vioară) — *Cristea Zalu* (pian) și *Melania Ghialda* (soprană) —*Irina Gavrilovici* (pian) făceau parte mulți locuitori ai comunei respective, contemporani cu marele Ionel Perlea, foști colegi de școală primară și de tinerețe, acum aproape octogenari — s-a desfășurat un concert de aleasă ținută cuprinzînd piese de Mozart, Beethoven, Ceaicovski, Gounod, Cilea, George Cavadia, Doru Popovici, Cristea Zalu.

Se preconizează organizarea în această incintă pe viitor a unor manifestări speciale, în cea mai mare parte dedicate vieții și operei lui Ionel Perlea, a unor acțiuni culturale cu specific local și național distinct în peisajul general al vieții noastre muzicale și a unei case de creație oferită muzicienilor noștri de seamă pentru o bună desfășurare a muncii lor și o participare activă la viața culturală a județului.

semnătate care se proiectează actualmente și care probează grija deosebită acordată de organele locale de partid și de stat promovării culturii profesionale pe aceste meleaguri ialomițene întru cinstirea marilor noștri înaintași și în vederea educării generațiilor de mîine.

Nicolae BRÎNDUȘ

IN MEMORIAM

ROMEO DRĂGHICI

Eternă simfonie a despărțirii, toamna care-și desfrunzește cununile ruginii în suspine de vînt și în cadențe monotone de ploaie ne lasă în suflet mai greu să răsune vestea că a plecat dintre noi cineva ce ne fusese pînă mai ieri aît de aproape. Căci așa s-a desprins venerabil din viață în toamna împlinirilor sale, cu conștiința dăruirii de sine, Romeo Drăghici, sîrguitor ca să țină aprinsă tot timpul flacăra moștenirii enesciene, cu devotamentul cu care bătrînii romani vegheau să păstreze nestins focul sacru.

Cei care au avut fericirea să-l audă deaproape pe George Enescu și mai ales cei care n-au avut acest privilegiu datorează în mare măsură lui Romeo Drăghici perpetuarea memoriei marelui fiu muzical al țării. Mai multe fire au legat destinul lui Romeo Drăghici de cel al lui George Enescu, pecetluind o dragoste pe totdeauna. Același Eduard Caudella, proeminent precursor al școlii muzicale românești, violonistul curții domnitorul Alexandru Ioan Cuza, dascăl capabil, onest și modest, care a deslușit în micul Enescu pe genialul muzician în devenire, îl va primi cîțiva ani mai tîrziu la lecțiile sale de vioară pe un alt fiu al meleagurilor Moldovei, al cărui drum în viață va avea ca reper marele drum străbătut de Enescu. Lecțiile date de Caudella aveau loc în locuința acestuia, de pe strada Nicolae Gane din Iași, la doi pași de casa în care trăia familia Drăghici. Tatăl lui Romeo, prieten cu Caudella, era o personalitate activînd ca apărător în justiție, funcție apropiată de aceea exercitată de avocați. Fidel reginei instrumentelor pe care a slujit-o în sensul strict ca pe o violon d'Ingres, Romeo Drăghici a cîntat sub bagheta lui George Enescu și a devenit director adjunct al orchestrei simfonice înființată la Iași în anii grei ai primei conflagrații mondiale. Pe urmă, în ambianța cuceritoare a activității desfășurată de Enescu la Sinaia, s-a legat definitiv de cel pe care l-a numit întotdeauna cu majusculă „Maestrul". Maestrului, Romeo Drăghici i-a consacrat decenii de viață, dintr-un sentiment de admirație și de iubire pînă la abnegație. Trăind în preajma lui Enescu a adunat cu intensitate impresii vii, date elocvente, documente de preț care au intrat în fondul de aur al moștenirii enesciene. Ele au fost încorporate în muzeul ce perpetuează înfăptuirile muzicii naționale, ca și în studii și volume semnate de Romeo Drăghici sau de alți autori dedicate lui George Enescu. Prin sîrguința lui Romeo Drăghici, știme răzlețe păstrate în țară sau în străinătate au putut fi înmănunchiate în partituri, redînd astfel prezentului și posterității opere de primă importanță. După exemplul marelui nostru muzician, care n-a pregetat niciînd să aducă lumina artei în colțuri de țară, cel care pornește astăzi la rîndu-i spre odihna cea mare a colindat țara lui Enescu pentru a-l nemuri prin cuvînt și prin faptă. A pus în apoteoză, în articole și cărți care au văzut lumina tiparului, patriotismul lui George Enescu, model pentru muzicienii tuturor generațiilor.

Pentru ardoarea cu care a militat să fie cunoscută și iubită muzica lui Enescu, pentru deschiderea inimii către toți cei ce îndrăgesc frumosul și adevărul, pentru firea sa plină de duh și de spiritualitate aleasă, pentru statornicia dragostei și limpezimea gîndului aduc un ultim omagiu omului de cultură muzicală și prietenului Romeo Drăghici. Exprim acest omagiu împreună cu regrete profunde în numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România.

Dr. Vasile TOMESCU

VASILE IONESCU PAȘCANI

Nu a existat în țară cor de amatori care, în anii '50, să nu fi repurtat succese cu dinamica și volubila piesă *Hora cu strigături,* lucrare care a dezvăluit existența compozitorului Vasile Ionescu-Pașcani, un pasionat și dăruit muzician recent plecat dintre noi pentru totdeauna (12 oct. 1983).

Născut la Pașcani în anul 1911, a urmat Școala normală „Vasile Lupu" din Iași după care, ca învățător, s-a dedicat muzicii însușindu-și cultura muzicală la conservatoarele din Cernăuți și Iași. Devenit profesor de muzică în 1946, activează la Suceava, Pașcani și Iași, afirmîndu-se și în mișcarea corală de amatori, ca dirijor al corurilor C.F.R.-Pașcani și al Sindicatului Învățămîntului din Iași, cu acesta din urmă ajungînd la nivelul necesar colaborării cu filarmonica, cu care a interpretat lucrări vocal-simfonice.

În domeniul creației s-a dedicat prelucrărilor corale a cîntecelor populare, compunerii de cîntece în stil folcloric și cîntece pentru copii, reușind să dea la lumină lucrări direct accesibile, repede îndrăgite de cei cărora le erau destinate. *Nevasta mea-i moldovancă, Sîrba din Cristești, Ileniță fa* și multe altele s-au înscris cu ușurință în circuitul repertorial al formațiilor de amatori.

În ultimii ani ai vieții pierde complet auzul, ceea ce l-a făcut să se claustreze fără a-l împiedica însă, să compună în continuare pînă ce moartea l-a răpit în plină activitate componistică.

Cu Vasile Ionescu-Pașcani dispare unul din acei muzicieni care, în epoca de redresare a culturii noastre muzicale, cu modestie dar cu pasiune și-au adus o prețioasă contribuție la dezvăluirea valorilor expresive ale muzicii populare românești.

George PASCU

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Hronicul muzicii românești — vol. V

Dacă primele volume ale monumentalei lucrări de referință, *Hronicul muzicii românești*, distinsă pe drept și cu un premiu al Uniunii compozitorilor, s-au succedat într-un ritm relativ susținut, vol. II—IV apărînd la cîte un an distanță unele de altele, iată însă că vol. V, îndelung așteptat, își face apariția abia la 7 ani după cel care îl precedase. Desigur, deosebita complexitate a perioadei 1898—1920, considerată de autor pe drept cuvînt, ca fiind o adevărată „EPOCĂ ENESCIANĂ" va fi fost unul din motivele care îl vor fi îndemnat pe autor să întîrzie elaborarea lucrării : de altfel, perioada amintită nu este acoperită decît în ceea ce privește „VIAȚA MUZICALĂ" propriu-zisă din ea în volumul de față, căci *„Gîndirea muzicală"* și *„Creația muzicală"* urmează să facă obiectul volumelor VI și, respectiv, VII, abia atunci, așa cum se arată în „Cuvîntul introductiv" avînd să fie epuizată substanța amintitei epoci.

De la început salutăm apariția, de această dată, a *unui criteriu axiologic unitar* : într-adevăr, *1898* este anul primelor audiții, de la Paris și București, ale *Poemei române Op. 1* de George Enescu, iar *1920 este anul constituirii Societății Compozitorilor* Români și al Operei Române din București, anul versiunii a II-a (definitive) a *Simfoniei a III-a în Do major Op. 21 de* George Enescu, precum și anul faimoasei dezbateri în revista *Muzica* a problemei specificului muzicii românești. Prin această periodizare nu se mai asociază date din diverse sfere ale suprastructurii, ci se ține seamă și de independența lor relativă, mergîndu-se pe un plan strict muzical, așa cum era și de dorit. Totuși, nu ni se pare că anul 1920 ar fi chiar o astfel de „graniță avansată a romantismului muzical românesc", deoarece atît între 1898—1920 cît și în anii următori în creația muzicală națională românească se vor împleti cele mai variate tendințe, lucru sesizat de altfel, foarte just, și de autor.

Volumul poate fi divizat în două mari părți, chiar dacă acest lucru nu este realizat „explicit", ci tocmai „implicit" de autor. Astfel, o primă parte vizează „Considerațiile generale" și noile „Orizonturi estetice ale muzicii românești", iar cea de-a doua este o prezentare, cu o mare bogăție de amănunte, quasi-exhaustivă într-adevăr, în deosebita ei documentare, a învățămîntului muzical, a artei interpretative din concertele simfonice camerale și corale, a avatarurilor dar și realizărilor încercărilor de a se crea o Operă Română, fără omiterea nici a spectacolelor de operetă, dar nici a concertelor de fanfară, ori a spectacolelor de varietăți. Autorul poate spune, parafrazînd o celebră maximă latină, „Sînt muzicolog și nimic din ceea ce este muzical nu mi-e străin !"

Desigur, pentru un recenzent, prezintă cel mai mare interes „Considerațiile..." și „Orizonturile estetice..." amintite, chiar dacă, evident, autorul unei lucrări pentru examen de stat, de grad sau de doctorat se va folosi foarte mult și de documentația celei de-a doua „părți", punînd-o însă în lumina oferită de cele amintite. În volumele următoare, autorul își va dezvolta „Considerațiile..." ; probabil că acolo vom căpăta și o clarificare mai detaliată a influenței, atîta cît va fi fost, a procedeelor și exemplului oferit asupra muzicii noastre, de pildă, de celebrul curent al „impresionismului", reprezentat cu atîta strălucire de Debussy, Ravel și tînărul Stravinsky. Problema merită într-adevăr o clarificare, căci continuă încă să predomine, ba încă să facă și cîte un „prozelit" nou (s-o numim în acest context pe Gabriela Ocneanu) care caută „impresionism" peste tot în muzica noastră și mai ales la Enescu, în quasi totalitatea creației sale (!!), fără însă să aducă și dovezi într-adevăr probante în acest sens, o părere cam discutabilă, tinzînd să-i anexeze, ca pe niște epigoni la umbra lui Debussy, și pe Castaldi, și pe Alessandrescu și pe alții, deși în lucrările acestora se folosea un alt limbaj, atît modal cît și mai ales structural (de ex. forme de sonată cu dezvoltări ample, repudiate însă de impresioniști), deși impresionismul și-a evidențiat elementele la noi mai mult în creația de lieduri, de suite, de miniaturi instrumentale și de balet, dar aproape *deloc* în cea simfonică, fie ea și reprezentată prin *Poeme simfonice* monopartite !

De altfel, însuși autorul arată foarte just, la p. 17, că, de pildă, „oricît ar încerca cineva să spună că Enescu și-a însușit perfect cultura franceză, devenind reprezentantul ei, adevărul expresiei, sensibilitatea, stilul acestui muzician nu poate fi conceput, înțeles și apreciat decît în contextul muzicii românești, deoarece înrîurirea melodiilor populare imprimă partiturilor un ethos dominant, care nu e altul decît ethosul românesc. Tangențele lui Enescu cu cultura franceză nu fac decît să sporească aturile creației sale, să-i ridice valoarea, s-o îmbogățească și nicidecum s-o îndepărteze de temelia pe care s-a edificat" ; păstrînd proporțiile și modificînd ceea ce este într-adevăr de modificat sub raport valoric, același lucru este valabil și pentru alți muzicieni români de valoare din perioada amintită, ca A. Castaldi, A. Alessandrescu, M. Jora și alții. Iată de ce de exemplu, nu putem fi de aceeași părere cu un foarte distins și valoros muzician, care, lăsîndu-se purtat de curentul contrar, ajunsese să afirme, în urma preluării *tale quale* a discutabilei aserțiuni amintite anterior, că A. Alessandrescu ar fi fost, în calitate de compozitor, doar „un mic francez" (!!). Nu avem impresia că influența „cea mai rodnică, mai însemnată" ar fi „fără îndoială" cea impresionistă (p. 18—19), decît, așa după cum am mai spus, în cadrul liedurilor, a baletelor și a miniaturilor, grupate în cicluri-suite, sau indepen-

dente, căci în poemele orchestrale și mai cu seamă în simfonii, se constată (ca de altfel și în piesele camerale mari — sonate, triouri, cvartete etc. —) o foarte bună stăpînire și largă utilizare a formei de sonată bi- sau chiar tritematică, cu dezvoltări ample, care însă nu provin de la impresioniști — căci aceștia nu le agreau — ci tocmai... de la Schola Cantorum a discipolului și continuatorului lui C. Franck, V. D'Indy ; iar în ceea ce privește „folosirea elementelor sonore etnice", cei doi mari maeștri ai muzicii corale cu elemente autentic folclorice, care au fost D. G. Kiriac și eminentul său elev, din păcate încă și azi prea puțin cunoscut, studiat, cîntat și apreciat, deși superior ca valoare mentorului său, Gh. Cucu, au fost tot studenți ai lui D'Indy — dar atunci cum rămîne cu așa-zisul „pronunțat caracter academic și teoretic" (p. 19) al Scholei Cantorum, cel puțin pentru aceștia ?

Prezentarea prodigioasei activități desfășurate pe atît de multiple coordonate de G. Enescu, just caracterizat drept „catalizatorul fenomenului muzical românesc" (p. 24), precum și a celorlalți muzicieni este realizată cu o acuratețe și o precizie rar întîlnită în muzicologia noastră. Se face o corelare (încă, din păcate puțin întîlnită în muzicologia noastră, deși Octavian Lazăr Cosma i-a demonstrat chiar din volumele precedente viabilitatea !) extrem de probantă între o serie de paralelisme dintre cele mai grăitoare între idealurile poetico-literare ale epocii și cele muzicale, surprinzîndu-li-se foarte exact subtila lor interdependență și osmoză reciprocă, ceea ce constituie încă un merit deosebit al lucrării.

În ce privește „argumentele periodizării", am arătat anterior de ce salutăm criteriul axiologic unitar adoptat de autor la volumul de față ; însă ne surprinde oarecum un mic amănunt. Astfel, dezbătîndu-se o opinie a pianistului și criticului Nicolae Caravia, autorul nu consideră că afirmația acestuia privitoare la apariția unei „adevărate ere noi și definitive în muzica română modernă" odată cu apariția *Simfoniei a III-a* de G. Enescu, ar corespunde realității, căci această *Simfonie* ar marca doar „încununarea unui sfîrșit de eră" (p. 41) (Enescu nu va mai compune altă simfonie completă pînă la *Simfonia de cameră*, 34 de ani mai tîrziu, fără a mai socoti și ciornele celor rămase în fază de proiect, *a IV-a* și *a V-a*) — dar credem că „sfîrșitul de eră" s-ar putea raporta mai curînd la ultimele lieduri, cele pe versuri de F. Gregh, deoarece altele *într-adevăr* Enescu nu va mai compune, în vreme ce de pildă, un compozitor și critic tot foarte avizat, ca și Octavian Lazăr Cosma, Pascal Bentoiu, apreciază că *Simfonia a III-a*, *Opera „Oedip"* și *Poemul simfonic „Vox Maris"* ar alcătui „un impunător triptic", evident, din punct de vedere al conținutului și expresiei (în *Deschideri spre lumea muzicii*. București, Ed. Eminescu, 1973, p. 189). Așa stînd lucrurile, poate că o anumită nuanțare a opiniei mai sus exprimate, ar fi fost nu tocmai de prisos, mai ales că și caracterul romantic, deja foarte *sui-generis* în *Simfoniile I-a* și *a II-a* este și el depășit, în favoarea unei sinteze-esențializări, proprii lui Enescu, tocmai începînd din *Simfonia a III-a* !

Desigur, este un foarte mare merit al lucrării că „dînd cezarului (adică lui George Enescu) ce este al cezarului", Octavian Lazăr Cosma insistă și asupra activității altor muzicieni de seamă ai timpului. Aici trebuie să evidențiem, de pildă, oprirea sa asupra premierei *Petru Rareș* de Eduard Caudella (p. 313—315), lucrare românească de tip romantic, dar de mare merit, pe nedrept neglijată în zilele noastre (de ex., nici pînă astăzi nu a fost publicată integral, măcar în reducție pentru voci și pian, ca să nu mai vorbim de faptul că o realizare, foarte bine intenționată, dar adesea necorespunzătoare în ce privește calitatea interpretării, a unui teatru de operă din provincie, a putut fi și televizată (!!), în timp ce Teatrul de Operă și Balet din București s-a dezinteresat total de lucrarea amintită, nemairepreze ntată de la premiera din 1909 în capitala țării !).

În legătură cu doina (p. 64—68), unde Octavian Lazăr Cosma arată, foarte îndreptățit, că am avut, între 1898—1920, și o adevărată „epocă" a ei, sînt de făcut totuși două precizări. S-a tot vorbit și s-a tot spus despre o așa-zisă opoziție care ar fi existat la noi între muzica țărănească și cea lăutărească. Într-adevăr, o anumită diferențiere a fost și continuă să existe între ele, numai că... Numai că, începînd de prin 1948—1949, a făcut o mare carieră la noi, cu o persistență demnă de o cauză mai bună, o preluare mecanică, nenuanțată a unor idei, elaborate de Béla Bartók (însă acesta pornise de la realitățile muzicii maghiare, unde ideile amintite erau și sînt într-adevăr valabile), asupra opoziției „polare" dintre folclorul țărănesc, unde valorile muzicii populare s-ar fi menținut în starea lor cea mai pură și folclorul orășenesc și lăutăresc, cu multe elemente poluate și poluante. Nu s-a ținut însă seama că la noi, date fiind condițiile specifice în care s-a desfășurat și se mai desfășoară așa-zisul fenomen de „acculturație", lucrurile se prezintă diferit ; într-adevăr la noi, unde folclorul a venit mult mai tîrziu în contact cu muzica occidentală, unde a existat, în plus, o puternică tradiție muzicală cultă de tip bizantin și unde s-a mai produs și o influență a muzicii orientale, chiar și muzica de tip occidentalizant apărută în secolul trecut nu a prezentat față de cea populară propriu-zisă, adică țărănească, hiatul-decalaj din muzica maghiară, fără a mai vorbi și de muzica lăutarilor noștri, în general cu mult mai apropiată (a se vedea în acest sens, de ex. ce afirma cîndva un D. G. Kiriac, cf. cu ale sale *Pagini de corespondență*, Ed. Muz., 1974, p 302—306, 308—312, 323—328, 336—40 sau ce constata în epoca noastră prof. Gh. Ciobanu în *Lăutarii din Clejani*, Ed. Muz., 1969, passim) de folclorul autentic, decît cea a lăutarilor maghiari. Abia în secolul nostru, diferențierea sat-oraș a devenit și la noi mai pronunțată în ce privește folclorul, dar, din nou, fără să ajungă la opozițiile din muzica ungară.

A doua precizare îl vizează pe Tiberiu Brediceanu, opus, credem, în mod excesiv, lui D. G. Kiriac. Știind că cel dintîi nu prea armoniza modal, cît mai ales tonal, muzica populară și că după momentele sale de culme, operele *La seceriș* și *La șezătoare*, a ilustrat, din păcate, cam exact, apre-

cierea lui Octavian Lazăr Cosma, „că acei compozitori care sînt, după ani de experiență, partizanii aceloraşi rețete, riscă să nu aibă ce să mai comunice prin arta lor, inerția lor devenind şi mai pronunțată atunci cînd şi temele nu ieşeau din idilismul vieții rurale" (p. 67), apare neaşteptată aprecierea „că cel mai credincios, mai consecvent şi mai caracteristic compozitor care îmbină în muzica sa componentele pozitive şi negative deduse din cultivarea melosului țărănesc rămîne Tiberiu Brediceanu, care a descoperit şi utilizat capodopere strălucite ale creației populare românești... Brediceanu se identifică cu doina, aşa cum Ciprian Porumbescu se identifică cu cîntecul patriotic... Kiriac... însă nu ilustrează cu tăria lui Brediceanu cîntecul şi jocul țărănesc... deoarece a cultivat straturi folclorice eterogene, de unde şi lipsa acurateței cristalurilor sale (!!)" (p. 67—68). Situarea aceasta s-ar mai putea discuta, în ceea ce priveşte valabilitatea ei...

În legătură cu faimoasa anchetă a revistei *Muzica*, din 1920 asupra specificului popular şi a problemelor muzicii românești, vom observa că antipatia dovedită atunci de M. Costin cu privire la George Enescu se datora acelor două interviuri din 1912, luate de Al. Şerban (=C. Banu) şi I. Borgovan, marelui muzician şi din care o serie de extrase aveau să fie reproduse chiar atunci în 1920 ; numai că... Numai că şi aici mai există o chestiune ; evidențiind just o serie de opinii ale lui George Enescu despre folclorul românesc, autorul arată însă că va reveni, în volumul consacrat *Creației*, asupra unor afirmații discutabile făcute de Enescu atunci. Este însă de amintit că în 1937, la solicitarea marelui cărturar şi pedagog Onisifor Ghibu, Enescu îi acordă acestuia un interviu (publicat în *Universul*, București, 54, nr. 10, 11/1/1937, cu titlul *De vorbă cu maestrul George Enescu despre muzica românească*), în care respinge o serie de răstălmăciri şi atribuiri nefondate de „opinii" pe care el de fapt nu le exprimase ; credem că orice considerare a poziției atribuite lui Enescu în 1912, cu reproducerea ei în 1921, în discuția inițiată de *Muzica*, trebuie să țină seama şi de revenirea marelui nostru muzician din 1937, în care, respingînd alegațiile ce-i fuseseră atribuite în 1912 şi 1921, îşi clarifica şi mai mult *adevărata* lui părere față de muzica populară ! Însă, dincolo de această precizare, excelenta prezentare a discuției din revista *Muzica*, moment crucial, într-adevăr al clarificării raportului muzicii noastre culte cu cea populară este făcută magistral de Octavian Lazăr Cosma.

Am mai spus că a doua parte, cu prezentarea quasi-exhaustivă, cu o bogăție documentară excepțională, a tuturor aspectelor din viața muzicală a perioadei amintite, este fără egal în muzicologia noastră. Comentator foarte fin, cu deosebite nuanțări, cînd este cazul, neocolind nici unele idiosincrazii discutabile, chiar ale unor Enescu sau Jora (p. 303—304), nici avatarurile Operei Române din București (p.306—328), ca să nu dăm decît două exemple dintr-o mie, Octavian Lazăr Cosma a înfăptuit o *sinteză* decisivă şi definitivă în materie de referință. Desigur, „pete în soare" se pot găsi (că de pildă, nu există un *Concert ventru pian şi orchestră în sol major* de Brahms — p. 146 — sau o operetă *Vînt de libertate* de Joseph Strauss, aceea numindu-se de fapt *Vînt de primăvară* şi nu precum cea a lui Isaak Dunaievski — p. 342 —, că există oscilația din vol. anterioare între „Racşa" şi forma corectă „Raşca") ; dar un tabel ca cel de la p. 387 asupra trupelor de operă, operetă şi revistă din București între 1893—1920 nu ştim să se mai fi făcut la noi ! La fel, nici capitolul *Personalități ale artei lirice* nu-şi are egalul sau măcar corespondentul (nu a apărut nici pînă azi un, se pare, proiectat, lexicon al interpreților români !). Poate însă că baritonul Aurel Eliade trebuia amintit şi în calitate de compozitor, (la p. 420), el fiind, între altele, autorul unei piese vocale, între lied şi romanță, deloc lipsită de merit, pe celebrele versuri ale lui M. Eminescu din *Revedere*. Tot în calitate de compozitor mai trebuia amintit şi Oscar Spirescu, (la p. 433), el fiind destul de prolific în alcătuirea a tot felul de piese de salon, chiar dacă nu deosebite ca valoare. Zaharia Burinescu (!!) se numea de fapt... Burienescu (p. 435). Repetăm, asemenea „flecuşteţe" pot fi găsite, dar ele sînt foarte puține şi nu împiedecă deloc asupra deosebitelor merite ale lucrării.

Adevărat monument al muzicologiei românești, *Hronicul muzicii românești* de Octavian Lazăr Cosma, ajuns la acest atît de meritoriu al V-lea volum, marchează o *epocă* (şi nu exagerăm, cînd o spunem) în istoria şi analiza vieții, gîndirii şi creației muzicale a țării şi poporului nostru.

Constantin STIHI-BOOS

GLOBUL MUZICAL

La HAVANA s-a desfășurat cea de a 6-a ediție a Zilelor muzicii contemporane cubaneze. În cele două săli de concerte din capitala cubaneză au răsunat 38 de prime audiții din domeniul simfonic și cameral. De mare interes s-au bucurat cele nouă zile de atelier de muzică folclorică contemporană. Printre participanți s-au aflat și muzicieni și observatori din Uniunea Sovietică, Ungaria, Bulgaria și Spania.

„Lucullus" este socotit de către cronicarul săptămînalului berlinez SONNTAG a fi un spectacol scris cu majusculă în repertoriul Operei de stat germane din BERLIN. Este vorba de recenta premieră a celei de a patra montări a acestei opere de Brecht-Dessau. Regizoarea Ruth Berghaus, colaboratoare a multor teatre de operă din Europa, a oferit o viziune ancorată în contemporaneitate, în care textul și muzica sînt valorificate în mod egal. În fosă, Capela de stat sub bagheta lui Hartmut Haenchen oferă o interpretare plină de sensibilitate. Distribuția reunește cîntăreți de frunte din R.D.G.: Reiner Goldberg, Konrad Rupf, Uta Priew, Gertraud Prenzlow, Isabella Nawe și alții. Pe scurt — un excelent spectacol de echipă.

O altă premieră mult comentată de presa berlineză este „Rigoletto" la OPERA COMICĂ, regia fiind semnată de reputatul Harry Kupfer. Și tocmai de aceea, cîteva semne de mirare: de ce a apelat acest regizor, altminteri plin de fantezie, la clișee, la cățărarea pe o statuie gigant reprezentînd puritatea (alter-egoul Gildei), la sfișierea statuii simbol, la jocul de tenis între curteni, la înălțarea la cer a Gildei? Dacă interpreta Gildei, Magda Nador, se bucură numai de elogii, celelalte personaje, inclusiv tenorul Günther Neumann, „nu par să fi fost în cea mai bună dispoziție vocală". Oricum, atît cronicarul săptămînalului SONNTAG cît și cei ai unor cotidiene, semnalează un element extrem de interesant al regiei lui Kupfer: punerea în evidență pentru prima oară a dublicității tuturor personajelor principale ale acestei capodopere verdiene.

Nici premiera „Traviata" în cadrul „Zilelor culturii salzburgheze" nu întrunește sufragiile cronicarilor. De vină ar fi și aici regia, observă Toni Gugg în KURIER. „Un spectacol modest, ba chiar meschin cu simbolisme șarjate". Despre personajul Violetei-Valery se spune că „a fost salvat numai datorită Eugeniei Moldoveanu, aparției sale și cîntului ei plin de sensibilitate".

La TORINO stagiunea de concerte a orchestrei RAI s-a deschis cu Simfonia a 2-a de Mahler, „într-o viziune de maximă originalitate și expresivitate, susținută de o orchestră de dimensiuni ciclopice, un cor uriaș și soliști de marcă, sub bagheta lui Giuseppe Sinopoli, un mahlerian prin excelență" — notează cronicarul cotidianului italian LA REPUBLICA. El subliniază capacitatea extraordinară de a-și înflăcăra colaboratorii la acest dirijor. Dar...

În același cotidian, cu două săptămîni mai devreme, comentatorul Bienalei de muzică de la VENEȚIA va spune cu totul altceva despre acest dirijor: „Mahlerul său? O furie de senzații, culori, tempi — cel mai adesea în neorînduiala goanei după efecte..."

Ediția din acest an a Bienalei a fost condusă de Carlo Fontana de la casa de discuri FONIT CETRA. Parola sa: o bienală destinată publicului larg. Ca atare, programe accesibile, dar oricum prioritare lucrările sărbătoritului Webern, apoi Schönberg, Donatoni, Mahler și apoi cîteva lucrări „avangardiste" și — o novitate — muzică afro-americană electronică de Teitelbaum, Berman, Chadbe, Curran. Interpreții? Friedrich Cerha, Pollini, Donna Robin, Marjana Lipovsek, Kate Willich, Orchestra și corul de la RAI-Milano (dirijor Gianluigi Gelmetti), Filarmonica din Londra cu Giuseppe Sinopoli, cum arătam mai sus, puternic criticat. Pentru ediția viitoare se anunță prezentarea masivă a creației lui Nono și „se speră că vor fi prezenți și exponenți ai muzicii din Europa răsăriteană, cu experiențele lor specifice". Așadar — vom avea lucrări românești și interpreți de aici la Bienala de la Veneția? O întrebare pe adresa ARIA.

„Flautul — copilul meu" este titlul unui amplu interviu apărut în CORRIERE DELLA SERA cu marele Severino Gazzeloni, cel care susține cu acest instrument socotit de redusă circulație — cîte 250 de concerte anual! Agenda sa de turnee este plină pînă la finele anului 1986. Gazzeloni se socotește fericit de a fi sporit în multe locuri interesul melomanilor pentru instrumentul său. Astfel, în Japonia, de pildă în urma numeroaselor sale concerte, după pian, flautul a devenit instrumentul „best-seller". „În sălile mele se adună nu numai cunoscătorii, nu numai cei cultivați. De obicei, poți auzi musca în timpul unui concert, chiar și dacă s-a întîmplat să sînt în Piazza Maggiore din Bologna, în fața a 35 000 de spectatori".

Și critica muzicală italiană acordă anual Premiul Criticii. Pentru realizările stagiunii trecute el a fost acordat Teatrului Regio di Torino pentru spectacolul „Lulu" de Alban Berg (dirijor Gianandrea Gavazzeni), compozitorului Luigi Nono, conducerii festivalului de la Bologna (pentru concepția și organizarea festivalului), regizorului Roberto De Simone, realizatorilor spectacolului „Lohengrin" de la Piccola Scala și altora.

OPERA DIN BUDAPESTA aniversează un centenar de stagiuni de spectacole. Deschiderea acestui an jubiliar s-a făcut cu opera „Madame Butterfly", montat cu patru distribuții de excepție. Timp de șase săptămîni, publicul a putut urmări cele mai diverse spectacole. Sînt așteptate cu nerăbdare premiera baletului „Cenușăreasa" de Prokofiev în coregrafia lui Oleg Winogradow de la Leningrad și premiera „Turandot". Pentru că edificiul Operei este încă în reconstrucție, spectacolele se prezintă la Teatrul Erkel.

Corina JIVA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Unité et originalité du mélos roumain. Permanences et structures signifiantes

dr. Vasile TOMESCU

Exprimant en nuances distinctes — impossible à confondre — l'existence individuelle et sociale, le devenir de l'être humain dans le processus de ses activités mais aussi dans l'ordre faste qu'il crée dans sa vie, l'art des sons est le miroir qui reflète notre conscience devenant ainsi un message de notre participation à la connaissance et à la transformation de la réalité existentielle et, pour tout dire, l'aura de la sensibilité et de la pensée qui définissent l'*homo musicus*.

L'histoire de la musique — celle-ci étant l'ensemble de phénomènes, objets, valeurs et orientations propres à l'art sonore depuis sa genèse à ce jour — représente une partie de l'histoire de la culture et civilisation humaines, un domaine de l'histoire de la vie matérielle et spirituelle. L'historiographie et la critique musicale débattent sur la connaissance de l'histoire universelle à travers l'art des sons et de ce dernier à travers la première. Car la musique remplit une importante fonction d'éducation morale et esthétique, elle ennoblit la pensée et les sentiments. La relation musique-histoire est fondée sur les principes méthodologiques de la polarité connotation-dénotation laquelle exprime le rapport dialectique entre recherche — explication — description — appréciation — coup d'œil synchronique (l'analyse de fonctions relativement autonomes de forme, langage, structure) — coup d'œil diachronique (l'analyse de fonctions relativement hétéronomes d'ordre éthique, esthétique, axiologique considérées sous leur aspect évolutif).

Envisagée diachroniquement, la civilisation musicale dispose de sources documentaires attestant, dans l'espace sud-est européen, son existence quarante fois millénaire, commençant avec le paléolithique moyen dont date une flûte en os d'ours découverte dans un site du Moyen-Danube et qui, à la suite d'une analyse au *carbone 14*, remonte a 30.900 ans avant notre ère ; cette civilisation se poursuit au Magdalénien (quelque 10.000 années av.n.è.) illustrée par la flûte en os de renne trouvée dans les Carpates septentrionales (objet qui pourrait aussi nous offrir l'échelle des sons émis) ; l'évolution continue à travers l'image que nous en donnent maintes autres preuves de la culture néolithique sur le territoire de la Roumanie, parmi lesquelles l'iconographie des danses à caractère ctonique ou des instruments de musique, tel un reflet de ce que Constantin Brăiloiu appelait „la vie antérieure".

Plus près de notre temps, des manifestations d'art vocal, instrumental et chorégraphique dans le contexte des synthèses spirituelles daco-romaines et hellénistiques sont richement illustrées par des documents historiographiques, iconographiques et épigraphiques de l'Antiquité classique, offrant de la sorte à la recherche contemporaine un passionnant champ d'investigations scientifiques concernant le filon toujours vivant de la continuité de la culture musicale roumaine au temps révolu des autochtones. Historiens, géographes, philosophes, écrivains de l'Antiquité gréco-romaine, musicographes natifs des cités du littoral de la Mer Noire — comme ce Satyros de Callatis — confirment ainsi la présence d'une vie musicale dans l'espace même carpato-ponto-danubien où devait se former la civilisation du peuple roumain. Les témoignages d'Hérodote, Théopompe, Aristote, Platon, Strabon, Athénée, Virgile, Ovide ou Sid. Apollinaris, de même que ceux de fameux lexicographes de l'Antiquité concordent avec les observations qui regardent l'héritage légué aux Roumains sur le plan de la musique. Parmi celles-ci, les remarques, si pertinentes sur les réalités proprement roumaines, de Martin Opitz, l'auteur du libretto du premier opéra allemand, soit

Daphné de H. Schutz qui fut professeur à Alba-Iulia en Transylvanie. Dans son poème *Zlatna,* écrit en 1623, M. Opitz affirme : „Si apparentés sont le roumain et le latin / Qu'en chaque hutte couverte / Un noble sang professe que la langue héritée / Aujourd'hui encore est la même, que ses données / Sont fidèlement conservées / Que votre costume / Et même vos danses / Témoignent de votre vieille racine". La même idée apparaît en termes scientifiques chez W. Danckert : „L'ancien fondement méditerranéen de la musique roumaine est évident dans les formes originaires de la ligne mélodique, dans la sensibilité rythmique, la structure spatiale et du tempo musical, dans la nature de la sonorité et la manière de chanter. Certains caractères que la chanson italienne atteste sous une forme seulement atténuée, voilée par l'éclat de la musique savante, se font jour dans la chanson roumaine sous des formes primaires, originaires". Et Danckert de poursuivre : „Avant tout sont essentiels la structure des tonalités ouvertes et ordinairement libres, le permanent flottement de la ligne, ce qui évite l'orientation univocale vers l'aigu ou vers le grave. A cette forme de mouvement libre correspondent une multitude de sons cadencés fort nuancés".

Dans le même sens, les caractérisations faites par R. Leydi quant à la civilisation musicale ancienne de la zone méridionale et méditerranéenne de l'Europe, peuvent s'appliquer aussi au folklore musical des Roumains : une structure essentiellement mélodique ; une base modale de type oriental ; une tendance marquée vers les mélismes ; la prépondérance de l'interprétation solo ; une émission sonore du larynx fermé, à voix haute et forte, „lacérée" ; des structures rythmiques et architectoniques libres ; la prééminence des genres lyriques. Ajoutons une conception notamment vocale dont certains éléments polyvocaux — l'ison et l'hétérophonie par exemple — ne font qu'accentuer sa note particulière. Révélateur pour l'élément de monodie antique d'où procède l'univocalité du folklore des peuples latins et méditerranéens, me semble être un document de notation musicale représentant un fragment mélodique composé et interprété par le flûtiste Flaccus pour le spectacle de la comédie *Hécyre* de Térente dont la première a eu lieu en l'an 166 av. n. è. Il s'agit en fait du vers 861 où chaque mot en iambes octonaires est accompagné d'un signe en notation musicale. L'intervalle de trois tons qui constitue l'axe de cette mélodie bimillénaire est fréquent dans la musique italienne méridionale de structure univocale relevant du système modal archaïque ; il est aussi absolument spécifique d'un grand nombre de mélodies folkloriques roumaines qui résonnent d'une façon édifiante dans la 2e *Rhapsodie* d'Enesco. La présence de cet intervalle de quarte augmentée dans la musique roumaine de tradition byzantine ainsi que dans celle folklorique constitue un véritable „nisus formativus" du système modal archaïque. Généralement parlant, les caractéristiques de la musique monodique de l'espace sud-est européen aussi bien que ses particularités de rythme se retrouvent dans le substrat de l'art musical populaire et d'héritage byzantin des Roumains, ce dernier continuant à se développer au sein de la civilisation de ce peuple. A propos de la musique byzantine, il convient de signaler qu'avant même qu'elle s'affirmât, une activité musicale existait déjà sur le territoire de la Roumanie, attestée par des documents de la première partie du Ier millenaire (inscriptions, relations historiographiques, monuments d'architecture au centre desquels ont fonctionné des *Scholae cantorum,* texts himnographiques). Plus tard, à l'époque de cristallisation de l'ethnogenèse roumaine, d'intenses relations se développèrent avec les foyers de la grande tradition byzantine, ce qui explique l'existence de nos jours dans les bibliothèques de Roumanie d'une foule de manuscrits en notation musicale d'un intérêt exceptionnel vu leur ancienneté. Citons parmi eux le *Lectionnaire* des Xe — XIe siècles de la Bibliothèque Centrale Universitaire „Mihai Eminescu" de Iaşi, transcrit en notation moderne et publié récemment aux Editions Musicales de Bucarest, cet ouvrage, jouissant de favorables critiques et soulevant d'intéressants commentaires dans les recueils d'études de l'Oxford University Press. Sur ces assises de haute culture s'est, de bonne heure, affirmée une riche contribution roumaine dans le domaine de la théorie et pratique musicales matérialisées dans les manuscrits de l'Ecole de Musique sacrée du monastère de Putna, au temps d'Etienne le Grand de Moldavie, école dont la renommée gagna des territoires éloignés comme la Grèce et la Russie ; d'autres manuscrits également, comme ceux de l'Ecole de Musique religieuse de Bucarest, au temps du prince Constantin Brâncoveanu, témoignent de ce même apport roumain.

La culture musicale autochtone de tradition byzantine a des caractères distincts, déterminés par des liens organiques avec le mélos folklorique, par l'acharnement d'une lutte téméraire pour imposer la langue nationale, cette langue que le moine Macaire appelait „le patriotique parler". Si profondément valable fut la contribution des érudits roumains au domaine de l'art musical byzantin, qu'après la publication à Venise en 1536 des premières créations himnographiques roumaines, dues au moine Philothée (attesté en 1394 comme logothète du prince Mircea l'Ancien de Valachie) les bibliothèques les plus renommées de l'étranger acueillirent dignement certains autres manuscrits du même genre, dont quelques uns ont même été impri-

més et finalement considérés comme propres à d'autres spiritualités.

Témoin spécifique de la vie matérielle et spirituelle de la nation, chronique vivante de ses exploits dans la lutte défensive du sol de la patrie ancestrale, l'épopée héroïque et sociale est une histoire orale en même temps qu'une école du peuple par la chant. „Cet usage emprunté aux temps anciens — écrit Maciej Stryjowsky, voyageur dans les contrées roumaines en 1574—75 — est encore gardé en... Valachie, en Transylvanie... ainsi que moi-même l'ai-je pu constater et ouir de mes propres oreilles dans le sens que c'est une habitude qu'à chaque réunion... sur les places publiques, ils chantent les exploits de leurs hommes marquants dans des vers accompagnés du son du violon".

Aussi, d'archaïques filons de vie autochtone peuvent-ils être décelés dans la ballade contant la chasse par encerclement — antérieure à l'arc et à la flèche —, à savoir *Uncheşii* (Les aïeux) dont les origines semblent se perdre dans l'épopée homérique ; ou bien dans ces chants attestant un culte solaire ou orphique, ou encore dans la si célèbre ballade *Miorița*, troublante image d'une conception qui regarde la mort comme une intégration dans le cycle vital ininterrompu de la nature; ou encore cette autre ballade, de *Maître Manole*, assimilée au „scénario d'un mythe primordial". Enfin, des épisodes historiques consumés au commencement de notre millénaire, au temps de ce duc Ahtoum, neveu de cet autre duc, Glad, et chef d'un voïvodat situé dans le Banat actuel, trouvent leur écho en d'originaires couches de l'épos local. Ahtoum est évoqué par la *Legenda maior*, écrit hagiographique sur l'activité de Gérard de Venise qui, vers 1030, fondait à Morissena-Cenad sur le Mureș une école destinée à l'enseignement des matières du cycle *Quadrivium*, parmi lesquelles se trouvait la musique. „De ce temps-là — liton dans la *Legenda maior* — existait dans la forteresse de Morissena un certain prince du nom d'Ahtoum, qui était très puissant... Le pays était soumis à cet homme depuis la rivière Criș jusqu'aux portes transylvaines et jusqu'à Vilin et Severin". Conformément à des constatations faites par des chercheurs comme Macartney, à la base du chapitre 8 de la dite *Legenda maior*, narrant la défaite d'Ahtoum et son meurtre à la suite d'une trahison, se trouverait „l'une de ces ballades héroïques personelles" ; le texte du récit auquel nous nous référons, rédigé autour de 1100, comprend en effet des éléments dont certains appartiennent au fonds usuel du ménestrel populaire" (= „the regular stock-in-trade of the folk-minstrel" — cf. Macartney). Ayant assimilé la grammaire, la philosophie, la musique et les arts libéraux, Gérard de Venise devint un actif défenseur de l'éducation par le truchement des disciplines scientifiques — parmi lesquelles il cite aussi la musique — tel que l'enseignait Platon; or, son ouvrage *Deliberatio*, écrit en terre roumaine et publié à la fin du XVIIIe siècle à Alba-Iulia contient des pages d'une importance exceptionnelle du point de vue manifesté par Gérard : citons, par exemple, un terme spécifique comme *melodima*, et d'autres encore employés dans *Deliberatio*, qui révèlent au plus haut degré la synthèse réalisée à Morissena à la confluence de l'Antiquité gréco-latine avec le Moyen Age byzantin et occidental. En même temps que le *cantus planus*, pratiqué dans certains centres de la Transylvanie, des relations fécondes s'y sont développées entre des musiciens et des humanistes de la région (Nicolae Olahus en est un exemple significatif) et les milieux artistiques et enseignants d'Italie, France, Allemagne, Autriche, d'où résulta une véhiculation des recueils de musique, soit en manuscrits, soit en incunables, réalisés tout spécialement pour des centres de spiritualité roumaine — comme celui de Milcov, à la courbure des Carpates. Cette diffusion des écrits musicaux s'échelonna du XIe au XVe siècle, étant documentée par des sources dont on ne saurait contester l'intérêt : tel un diplome de 1192 délivré à un certain Elvin qui se trouvait à Paris „pour y étudier la Mélodie"; ce disciple de l'école polyphonique parisienne n'est autre que *Leuduinus*, qui fut actif à Oradea Mare où, vers le XVe siècle, allait fleurir un assez fort courant musical. Tel, encore, le recueil rédigé par P. Hektorović et publié à Venise en 1568, intitulé *Ribanie* : il comprend une ballade en notation musicale ayant comme motif „un événement nettement historique" (l'expression appartient à Bogdan Petriceicu Hașdeu) qui n'est autre qu'un épisode des luttes menées à la fin du XIVe siècle par les princes de la Valachie pour raffermir l'autonomie de leur pays dans le contexte d'étroites relations politiques et culturelles avec le Sud-Est de l'Europe, à proprement dire avec les nations sud-danubiennes, dans un engagement commun contre les Ottomans.

La ballade historique attira l'attention de M. Stryjowski, comme nous venons de le dire, lorsqu'il se réfère aussi à Etienne le Grand au sujet duquel il affirme: „Celui-ci, les Moldaves et les Valaques ne cessent de le chanter dans leurs réunions: «Etienne, Etienne-Voïvode a battu les Turcs, a battu les Tartare». La renommée de ce prince moldave était devenue si grande que J. Blachoslaw fit inclure dans sa *Grammatika Ceská* (1571) un „chant slovène de Venise... apporté par Nicodème" et dont les personnages principaux sont Etienne et le camp roumain, le Danube et une jeune fille.

Ensuite, aux XVIe—XVIIIe siècles, la culture musicale roumaine se manifesta au travers de maintes contributions, comme le furent celle de V. Bacfarc, compositeur et luthiste de célébrité européenne, natif de Brașov ; celle de J. Caioni, organiste, auteur d'une très intéressante anthologie de produc-

tions musicales et de mélodies folkloriques — y compris roumaines ; celles, enfin, d'autres musiciens, dont certains devaient leur formation, selon les documents, à J.S. Bach (le cas de P. Schimert), à Cantemir, le prince moldave, fameux érudit de son époque, auteur de recueils et de traités de musique orientale tenus pour fondamentaux. Au XIXe siècle enfin intervint un très vif processus de modernisation en tout domaine, notamment culturel. La chanson socio-patriotique de Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, George Dima en témoigne, au même titre que la musique vocale, instrumentale et de théâtre de C. Mikuli, Alexandre Flechtenmacher, George Stephănescu, Edouard Caudella, Ion Mureşianu, Const. Dimitrescu. A l'époque moderne, la musique roumaine va affirmer avec éclat son caractère d'originalité, acquérant ainsi une notoriété universelle avec la création musicale de Georges Enesco en tout premier lieu et des compositeurs des générations successives en second lieu. Enfin, en ces temps de construction socialiste, la culture — témoin supérieur de la *forma mentis contemporaine* — accuse un potentiel et une diversité sans précédent.

Les recherches modernes dans le domaine du folklore musical roumain, représentées par l'école de Constantin Brăiloiu et de George Breazul, font valoir l'évolution de la pensée musicale de la nation roumaine, depuis les systèmes tonals archaïques (oligocordiques, sténochorie) jusqu'au système penta- et heptatonique, depuis celui des rythmes élémentaires à l'hétérométrie et aux systèmes parlando-rubato giusto-syllabique et aksak — ces derniers étant généralement caractéristiques de la musique populaire d'essence monodique de l'espace sud-est européen. Dans le même temps, des particularités structurales — la prédilection pour certaines „formules mélodiques"", pour des cadences modales, des configurations rythmiques, des modalités d'émissions vocales toutes spéciales, des principes d'accompagnement du type hétérophonique et des préfigurations d'harmonie modale, notamment dans les noëls et les chansons funèbres folkloriques, associées à des particularités d'expression, propres à l'éthos national, définissent dans l'ensemble, avec beaucoup de précision, la musique roumaine tant au niveau du folklore que de l'art professionnel. Le disant, nous envisageons certaine teneur affective, dominée par un lyrisme poétique, par une joie de vivre typiquement roumaine laquelle néanmoins n'exclut pas le penchant vers l'intériorité, vers la rêverie, vers la confession ineffable, bref, vers ce que nous appelons „dor", mot intraduisible entre tous, mais contenant un peu de tout ce qui vient d'être sommairement énuméré tout juste ci-dessus.

Prétexte et supérieure raison pour attiser la lutte dirigée contre les adversités de tout genre, exhortation au travail, joyau des heures radieuses de l'homme, voici ce qu'est en propre la musique envisagée par le prisme de l'histoire de la nation. Au crédo patriotique et humaniste perpétué par les rhapsodes qui, toujours, ont chanté l'essor vers les cieux de l'alouette, ou la troublante sagesse du symbole des parages roumains — la „mioritza", souveraine des alpages et image de l'éthos de ces contrées — ainsi que le sacrifice sublime des héros appelés à rétablir la justice sociale et politique; à l'idéal prônant les transformations politiques, sociales, spirituelles sur le chemin de la liberté, de l'indépendance et du progrès, les musiciens d'autrefois, auxquels font suite les représentants de l'art sonore de notre „âge allumé", ont fait don de leur pensée et de leur sensibilité. En vérité, la musique de notre temps est l'expression sonore des plénitudes créatrices, de l'effort vers le mieux et le beau, vers tout ce qui confère aux Roumains leur noblesse d'âme. Cette musique est également l'expression d'une prise de conscience collective dans le contexte si agité des réalités terrestres au seuil d'un nouveau millénaire. Notre musique actuelle, depuis la chanson de large résonnance, jusqu'à la grande architecture symphonique, depuis la mélodie ensoleillée et jusqu'à l'opéra, au concerto ou à l'oratorio, à l'art de l'interprétation, à la pensée théorique et à l'activité didactique-éducative, exprime l'esprit de l'époque socialiste que ses serviteurs entendent défendre dans un total abandon d'eux-mêmes, entourés de l'aura d'un prestige dignement conquis dans l'arène universelle. Essentielles en effet pour la correcte orientation des musiciens roumains sont la responsabilité patriotique et humaniste, le fondement de l'acte artistique sur l'ensemble de problèmes majeurs qu'impliquent la construction du nouvel ordre socio-politique et en égale mesure la formation de l'homme d'aujourd'hui. Ayant comme finalité la transmission d'un message généreux et spécial, aux notes distinctes — le message de la Roumanie socialiste —, la musique roumaine de notre temps continue et développe des traditions lumineuses, fructifie par des modalités contemporaines la richesse d'un mélos ancestral et se range sur la voie du progrès de l'art sonore universel. La force et l'intérêt de l'innovation sont fonction de la force avec laquelle l'auteur les affirme à voix haute comme un écho des traits de sa pensée personnelle, apportant l'inédit sur l'arrière-plan d'une bonne tradition. Car, dans le cadre des permanents renouvellements de la structure et du rôle de la musique, une constante demeure : celle de l'intime relation avec la vie et les aspirations du peuple, avec le trésor folklorique, celui-ci dressant un arc au-dessus des temps pour consacrer la musicalité d'une nation qui s'exprime par le chant dès les vieux âges orphiques.

(En français par Colette Ghimpeteanu)

ADRIAN RAȚIU

PORTRAIT

Liviu DĂNCEANU

Se refusant aux solutions faciles, à la réitération et l'ossification de ses propres effluves créateurs, ne préméditant donc nullement son succès et son accès (au „faisable" ou à l'éphémère"), Adrian Rațiu aspire à l'unicité, à la représentation pleinement artistique de la pluralité dans l'unité. Si c'est exact que l'idée ne l'ait pas visité, l'idée comprise comme une révélation qui se réverbère, comme une propriété „personnelle" qui, de prime abord, individualise un compositeur (le cas de Aurel Stroe ou de Anatol Vieru, par exemple), aussi bien exact est le fait que, normalement, une telle condition se situe à la limite des concrétisations artistiques. C'est peut-être exact, mais ce n'est guère vrai. Et l'œuvre d'Adrian Rațiu le prouve par l'acharnement avec lequel il se consacre à chacune de ses démarches compositionnelles pour en faire un produit dont l'originalité se manifeste surtout au niveau de la réflexion du compositeur. C'est dire que, pour Adrian Rațiu, l'originalité et, partant, l'inédit se manifestent — paradoxalement — au travers de „modèles" ayant l'apparence du „déjà dit", pour se révéler comme un „jeu second" d'interrelations dès qu'on les envisage dans une analyse exhaustive. Aussi, le simple parcours de ses œuvres, voire même leur comparaison, s'avèrent insuffisants. C'est le face-à-face des cycles créateurs qu'il faut entreprendre après un préalable groupage.

Ses opus se présentent comme les éléments d'un ensemble à l'intérieur duquel ils s'ordonnent non pas en vertu de principes quantitatifs, mais qualitatifs. Ainsi, dresser la chronologie des œuvres ou bien établir leur rattachement aux genres musicaux représentent dans son cas des méthodes inopérantes, non pas tant pour chercher une certaine parité des ouvrages mais surtout pour clarifier les modulations du crédo artistique du compositeur. Or, ce crédo se manifeste comme un mouvement pendulaire entre la rigueur (contrainte) et la liberté (relâchement), deux vecteurs dont l'action synergique dans un champ paradigmatique projette sur l'axe du syntagmatique une vibration alternative. (On pourrait dire que le parcours de l'œuvre créé jusqu'à ce jour par Adrian Ratiu fait penser à ce phènomène acoustique primordial qu'est la vibration d'une corde ou de l'air dans les tubes sonores.) La prépondérance du détail — élément originaire, déterminant — s'exerce soit aux points de départ des démarches taxinomiques, soit à ceux des articulations de l'ensemble, lesquels représentent des moments initiant des démarches génératives. Le penchant vers le détail, vers „le domaine du proche" que le compositeur „voit" et assume, explique pour une bonne part sa technique artisanale,

son ouvrage en filigrane configurant sur un plan quantitatif-mensurable le côté semi-fécond de sa création. Le saut d'une œuvre à une autre, d'un ventre vers un autre, suppose l'intersection d'un nœud, une de ces intersections qui amènent un repos plus ou moins prolongé, mais de toute façon actif. D'un opus à un autre, le compositeur s'impose un changement de sens, il règle ses disponibilités créatrices en recourant à un état d'équilibre dont la précarité (délibérée) fait naître l'œuvre. C'est ainsi que l'hypostase de déséquilibre dans l'équilibre détermine, au niveau ontologique, l'approche d'un nouvel acte de création, la matérialisation d'une nouvelle idée. Ce permanent changement d'„attitude" de sa pensée de compositeur — changement envisagé comme une modulation, une transition et nullement comme une rupture — confère aux œuvres de Adrian Rațiu l'autonomie, l'indépendance réciproque et explique l'absence de toute auto-citation. Aussi, n'éprouve-t-il point devant sa propre création le sentiment d'une „chose vieillie" parce que, justement, cette création est libre de toute obnubilation et surenchère. Chaque opus implique un caractère d'opportunité faisant valoir une certaine phase de son évolution.

Avec sa *Ire Symphonie* (1956), le compositeur entend exprimer son détachement de l'école.

On se trouve ici devant des déploiements de formes, devant une technique eclectique qui, à ce qu'il semble, use moins du „jeu" des contrastes thématiques et dynamiques. Les confrontations, sans être manifestes, ne visent pas le tragique. Un sentiment de juvénile fraîcheur, de détente, s'en détache et synthétise les situations sonores. De l'opposition entre ce qui est apparent et ce qui est dans l'essence de l'idée naît une ambiguïté des formes et des genres : ainsi, l'Allegro de sonate se déguise en Andante (Ier mouvement), le Scherzo en Andante également, mais de plus incorpore un Intermezzo de type brahmsien (IIe mouvement) et l'Allegro final, à son tour, acquiert l'apparence d'un Scherzo grotesque, fantaste (IIIe mouvement — revu en 1961). La technique de composition comporte une gradation progressive, tant sur le plan de l'ensemble que des mouvements qui en font partie : par exemple dans les formes sonate du deuxième et troisième, le développement en vagues successives amène une reprise polyphonique dont les thèmes se superposent. L'ouvrage s'organise d'après les principes d'une pensée modale qui néanmoins „flirte" incessament avec l'ensemble des douze sons dont elle emprunte la propriété des modes complémentaires. C'est, en somme, une organisation spatiale qui annonce les techniques sérielles ou bien les synthèses sério-modales ultérieures. Si la synthèse sério-modale mise en valeur par des Enesco, Bartók, Messiaen, Webern etc. appartient comme esprit à l'époque respective telle une prise de conscience musicale collective, la technique multisérielle relève en échange d'un certain anachronisme au moment ou Adrian Raţiu l'expérimente : il l'explore, il la veut telle, il la consume en guise d'expérience personnelle absolument nécessaire à son évolution. Elle reste évidente, aussi, dans la *Suite pour piano* (1957—1958) où, toutefois, le modalisme — issu de couches anamnésiques situées au-delà d'Enesco et de Bartók — est associé à un dodécaphonisme sériel au goût de la deuxième école viennoise. C'est dire que son modalisme tend vers un total des douze sons obtenu du caractère complémentaire d'ensembles de fréquences qui varient comme structure depuis les formes primitives aux formes complexes. La première pièce — *Prélude polyphonique* — est un canon double, rigoureux, de mouvement contraire, la forme initiale étant à 4 voix. La deuxième pièce — *Etude sur un accord* — exploite seulement les possibilités homophoniques d'une série, dans une démarche compositionnelle pleinement libre et informelle. La troisième pièce — *Interlude monodique* — se présente sous une forme sonate (paradoxale étant donné la ligne monodique du discours) facilement reconnaissable même si la reprise apparaît comme une récurrence de l'exposition et même si la coda est un pendant de la section introductive. La dernière pièce — *Toccata* —, chargée d'un prononcé rôle spectaculaire, distribue les éléments d'une série en deux tronçons où, constamment, obsessivement, prennent leur source des figures d'accords d'essence mélodique.

Arrivé à cette étape de son chemin créateur où l'âge met en valeur les traits caractériels d'une personnalité artistique, Adrian Raţiu témoigne d'un penchant vers les échelles, généralement symétriques, qu'il tente de déséquilibrer par l'emploi des procédés d'interpénétration modale, évitant de la sorte l'ankylose de l'éthos. Ces droits que le compositeur assume dans l'organisation extramusicale de la matière sonore se font jour soit ostensiblement, comme dans *Subiect de bocet* (Sujet de lamentation), soit discrètement, d'une façon inoffensive peut-on dire, dans *Drumul* (Le chemin) ou *Entuziasm* (Enthousiasme). Il est clair qu'en énonçant ces trois titres nous avons par le même coup mentionné ses *Trei Lieduri pe versuri de Nicolae Labiş* (Trois Lieder sur des vers de Nicolae Labiş) composés en 1961.

Parallèlement à sa création musicale, Adrian Raţiu déploie une intense activité de musicologue se plaçant ainsi en permanente incidence avec les sources et les systèmes les plus divers et intéressants de la pensée compositionnelle. Des études comme *Două schiţe simfonice de Theodor Rogalski* (Deux esquisses symphoniques de Th. R) — 1956 —, *Primele două sonate pentru pian şi vioară de George Enescu* (Les deux premières sonates pour piano et violon de G. E.) — 1957 —, *Ciclul „Şapte cîntece din Uliţa noastră" de Paul Constantinescu* (Le cycle des „Sept chansons de «Uliţa noastră» de P. C".) — 1960 —, *Simfonia a II-a de George Enescu* (La II-e Symphonie de G. E.) — 1961 —, *Aspecte înnoitoare ale structurii muzicale în operele lui Debussy* (Aspects innovateurs de la structure musicale dans l'œuvre de Debussy), cette dernière étude en collaboration avec Aurel Stroe (1962). *Le système harmonique de Skriabine"*, *„Georges Enesco"* (monographie, 1972, 2 vol., en collaboration), font valoir des analyses musicologiques par le truchement desquelles Adrian Raţiu vérifie et sans cesse rajeunit ses sources, incite ses ressources et ses propres facultés créatives. (D'ailleurs, cet „appétit" pour l'analyse vient encore de se manifester en 1981, lorsqu'il a examiné en profondeur certain opus énescien: *Modalismul Sonatei a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc"* (L'esprit modal de la IIIe Sonate pour piano et violon „dans le caractère populaire roumain") après qu'en 1968 il s'était porté sur *Le principe cyclique dans la musique de Georges Enesco* (étude publiés en français sous ce titre même).

La rigueur de la pensée dodécaphonique de la *Suite pour piano* à peine évoquée, s'accentue dans le *Concerto pour hautbois, basson et*

orchestre à cordes (1962—1963). Le système modal reste présent, mais d'une manière restreinte, alors que l'organisation sérielle devient expansive, prépondérante, la série constituant l'élément qui détermine l'ensemble. Si dans sa musique pour piano, l'option du compositeur s'exerce sur les modes à transposition limitée (tel le mode no. 5) qu'il met en séries, tout en leur conservant une certaine autonomie visible à travers les successions quasi-aléatoires des objets sonores, ici, dans le *Concerto...*, l'extrême interdépendance de *tous* les facteurs tend vers un sérialisme intégral, vers une prédétermination (voire même un ultraconstructivisme) des syntaxes. Ce sont là des attitudes de pensée qui assurent la cohérence du discours mais que le compositeur n'admet qu'*a posteriori*, si seulement le résultat sonore s'avère satisfaisant. Les quatre mouvements de l'ouvrage réalisent une syntaxe entre le genre concertant et la forme sonate : le premier et le dernier sont symétriques par rapport à un axe (ce qui fait que, par récurrence, le „Prélude" devient „Postlude") ; le second, soumis au principe de la transformation, est assimilable à une section en développement continu et le troisième a l'allure d'une cadence dans le sens solistique (moment significatif du genre). Au-delà de ces aspects faciles à reconnaître, l'ouvrage représente une sorte de prémonition, comme l'annonce de quelque chose de neuf qui doit se produire, comme un avertissement que son chemin créateur va connaître des déviations de sens. C'est de cela que le *Concerto...* tire sa note particulière, car — alors même qu'on serait tenté, aux termes d'une analyse *stricto sensu*, de le tenir pour une parenthèse dans l'ensemble de la création d'Adrian Raţiu, pour un opus impondérable, disjoint des précédents et dépourvu de fonction anticipative quant aux suivants —, voici qu'il détient en propre la faculté d'abstraire, de prêter forme à un langage qui, latent, attendait sa solution. Au fait, qu'annonce-t-il ? Mais, un... *retour*. Un retour, évité encore quelque temps avec *Viziune nocturnă pentru violă şi pian* (Vision nocturne pour alto et piano) — 1964 — où la facture austère n'exclut pas un lyrisme teinté de nuances vespérales dans ses mystérieuses et dépressives sonorités ; un retour entamé avec *Dyptique pour orchestre* — 1965 — ou bien avec la *Partite pour quintette à vents* — 1966 — et enfin, un retour total, pleinement réalisé avec le *Concertino per la Musica Nova* (1967). Mais, à quoi revient-il donc le compositeur ? A une pensée créatrice fondée sur l'importance du thème, sur l'*ultra-importance* du thème. C'est le cas du *Dyptique* et notamment de son premier mouvement „Passacaille" : on y sent la charge des expériences antérieures, des aventures sérielles. L'ouvrage s'identifie avec un poème symphonique, sans programme littéraire, les deux tableaux — attestant un exemplaire esprit de suite — disposant du même matériel thématique et ayant la même structuration temporelle de type polyphonique (conséquence d'un maximum d'économie des moyens). L'architecture proprement dite se dresse à partir de deux thèmes chromatiques (le premier à 8 sons, le second à 7 sons) dont procèdent tous les détails ornementaux, la polyphonie, l'harmonie même de l'opus tout entier. Le premier mouvement („Passacaille") après un incipit véhément (à l'unisson), augmente progressivement sa tension grâce à des variations structurales caractérisées par la parcimonie qui se manifeste au niveau de tous les paramètres musicaux, à l'exception du timbre où, au contraire, un chromatisme généreux engendre un véritable paroxisme du coloris. Une fois atteint le point culminant — tel une violente réplique à l'inertie —, l'œuvre pénètre dans une zone en quelque sorte neutre, comme une transition vers une autre étape ou plutôt comme un carrefour où se donnent rendez-vous les éléments compositionnels du passé avec ceux de l'avenir. Aussi, le deuxième mouvement apparaît-il comme une fugue-sonate, une forme bithématique hybride : la première idée musicale, traitée polyphoniquement, en style fugatto, dessine une surface thématique ayant le rôle de thème principal ; la seconde idée est un écho du thème de passacaille, évoquant la zone du second thème d'un Allegro de sonate ; le développement correspond aux transformations du matériau thématique au moyen de procédés typiquement contrapuntiques et la reprise — également une synthèse polyphonique — présente les deux thèmes superposés, leur caractère identique s'affirmant — à la suite des restructurations mélodiques et du renversement des objets sonores — sur le plan rythmique, moins que sur le thématique.

L'expression crispée, dure du *Dyptique* s'adoucit avec la *Partite...* C'est encore un aspect de la nécessité ressentie par le compositeur de s'équilibrer, d'équilibrer son discours en l'ancrant dans le lyrisme (sans recherche expresse de lyrisme total). Il crée ainsi une voie vers la détente, vers la réjouissance sonore. Toutefois, si, comme atmosphère et possibilités de suggestions, l'œuvre est tout le contraire du *Dyptique*, sur le plan du style en échange, elle le prolonge parce qu'elle représente une réédition des mêmes incursions néoclassiques dans le but d'explorer en profondeur et de reconsidérer certains éléments de cette étape. Le compositeur professe ici son attrait pour le néoclassicisme rigoureux, respectant l'ordonnance du langage musical, rigueur et ordonnance soumises tout ensemble à la raison et au sentiment, ce qui signifie implicitement certaine liberté dans l'élaboration et le maniement des objets et épisodes sonores. Son orientation vers le néoclassicisme est évidente dans le titre — de provenance

préclassique — comme dans la nomenclature des sections : „Intrada" — un prélude à syntaxe complexe, poly-homophonique —, „Ricercar", „Danza", „Recitativo"+„Canzone" — tel un récitatif et une aria à la fois —, „Ritornello" — un rondeau capricieux. La présence d'un mode-série où la série n'a qu'une existence subsidiaire, la dilution de la pensée s'étayant sur le thème, *annoncent* (le mot revient sous notre plume) les équivoques du *Concertino*... C'est là en effet que ces derniers s'instaureront au niveau du genre — une œuvre de chambre avec un caractère concertant prononcé ce qui implique l'existence côte à côte de deux aspects ordinairement incompatibles : l'intimité de la musique de chambre et l'hyperindividualité, l'exacerbation solistique de la musique concertante —, aussi bien qu'au niveau de la forme — celle-ci n'est pas catégorique du moment que son départage en 5 sections univoques ne l'est pas non plus, facilitant des zones d'interférence mnémosique de la part des solistes. En quelques mots, l'éloquence de la structure de la *Partite* est, ici, remplacée par l'ambiguïté de certains paramètres, par leur déguisement *sui generis* sur le plan des sensations musicales et non sur celui des concepts. Le *Concertino* témoigne d'une construction symétrique :

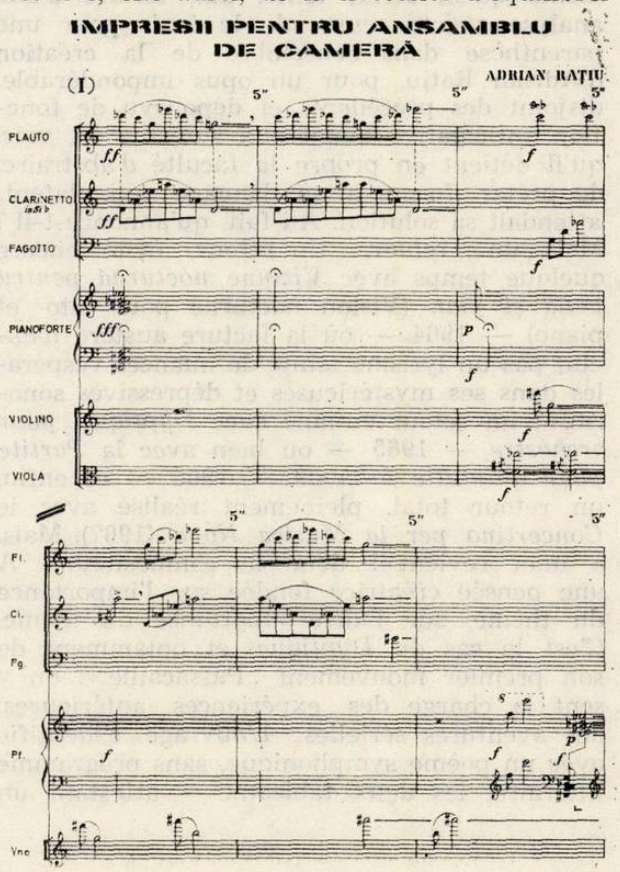
A	—	B	—	C	—	B	—	A
vl		cl		alto		piano		vlc

chaque section utilisant un certain instrument qui, par sa démarche solo, lui imprime son caractère distinct (le violon est virtuose, la clarinette — fantaisiste et éblouissante, l'alto — diaphane et estompé, le piano — percutant et, en fin de compte, le violoncelle est à la fois énergique et cantabile). Adrian Raţiu se laisse aller à son goût pour le détail, le détail qu'il manie avec un plaisir non dissimulé, le faisant s'imposer comme un facteur qui détermine l'ensemble de la composition. Le recours à la technique en filigrane suppose la connaissance des rapports entre les fréquences, implique une nouvelle conception sur la structure et la forme, sur la relation qui s'établit d'elle-même entre l'écriture et le résultat sonore d'une musique, entre le visuel et l'auditif. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager ses *Monosonates* pour piano. Dans la première (1968), il propose à l'interprète une participation active, immédiate, à l'architecture de l'ensemble. L'œuvre comporte 15 systèmes rythmico-mélodiques, disposés en cercle (réplique à certains „Klavierstücke" stockhausiens) de manière à pouvoir commencer par n'importe lequel d'entre eux. La forme sonate existe en effet, mais c'est sur le plan agogique qu'elle s'exerce, l'interprète pouvant choisir à son aise l'une des variantes admises : I) Allegro — Andante — Allegro ou 2) Andante — Allegro — Andante, les deux alternatives réalisant par leur extension la structure d'une sonate (voir l'exemple à la page 45).

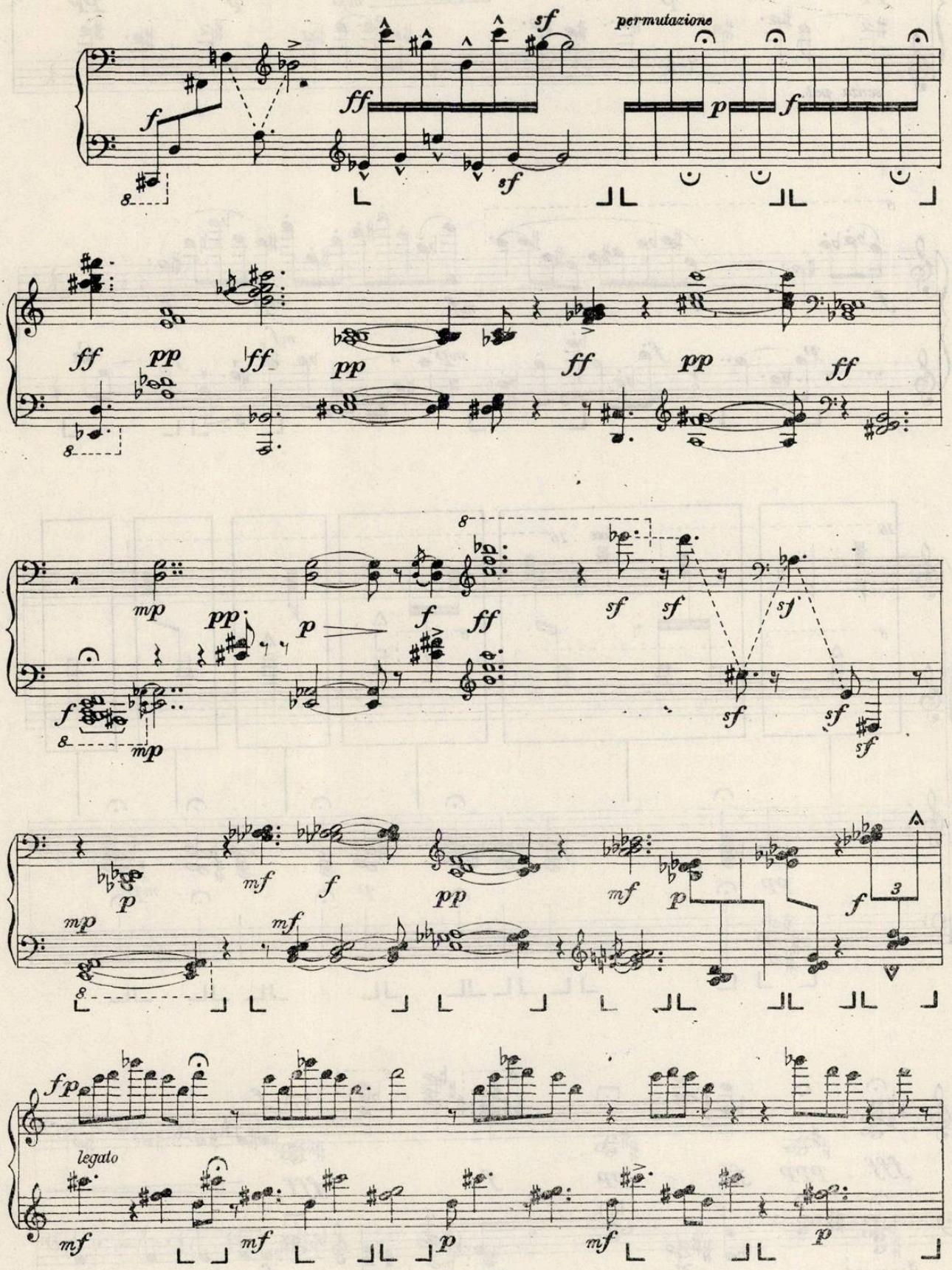
Dans la *IIe Monosonate* (1969), l'aléatoire se manifeste aussi sous l'aspect formel, la structure d'ensemble étant la conséquence de l'ordonnance spatiale et temporelle des microstructures : les trois lignes mélodiques comportent deux possibilités d'accouplement (A+B et B+C) — le „B" ayant, comme on voit, un rôle de *cantus firmus ;* l'interprète aura à choisir une des variantes pour chacune des trois sections, passant ensuite à l'exécution de la seconde (par exemple : I — A+B ; II — B+C ; III — A+B. I — B+C ; II — A+B ; III — B+C). Comme résultat : une constellation de 24 variantes qui fructifient ainsi une seule idée compositionnelle.

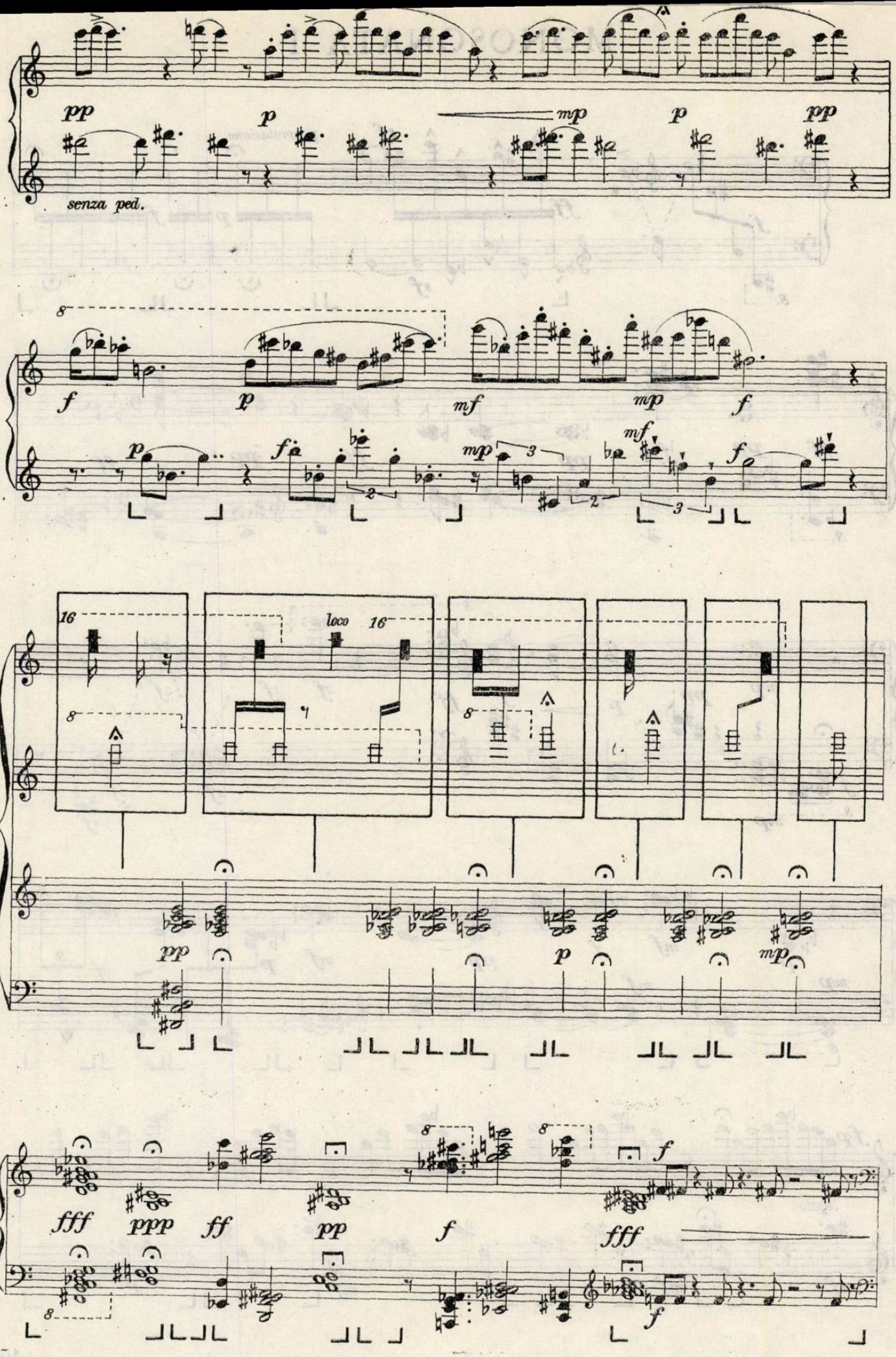
Un autre type de constellation, cette fois au niveau du langage, se manifeste avec *Constellations pour piano, deux pianos, ou piano et bande de magnétophone* (1970). Le titre lui-même divulgue la conception du compositeur quant aux modalités requises pour aborder le texte musical, tout en les limitant en ce qui concerne la nature du timbre mais les élargissant pour ce qui est des sources possibles de ce dernier. Le caractère de miscellanées de l'ouvrage, l'image de kaléïdoscope, sont aussi tributaires de la polychromie des sonorités issue du même sol riche en ressources de teinte postexpressionniste.

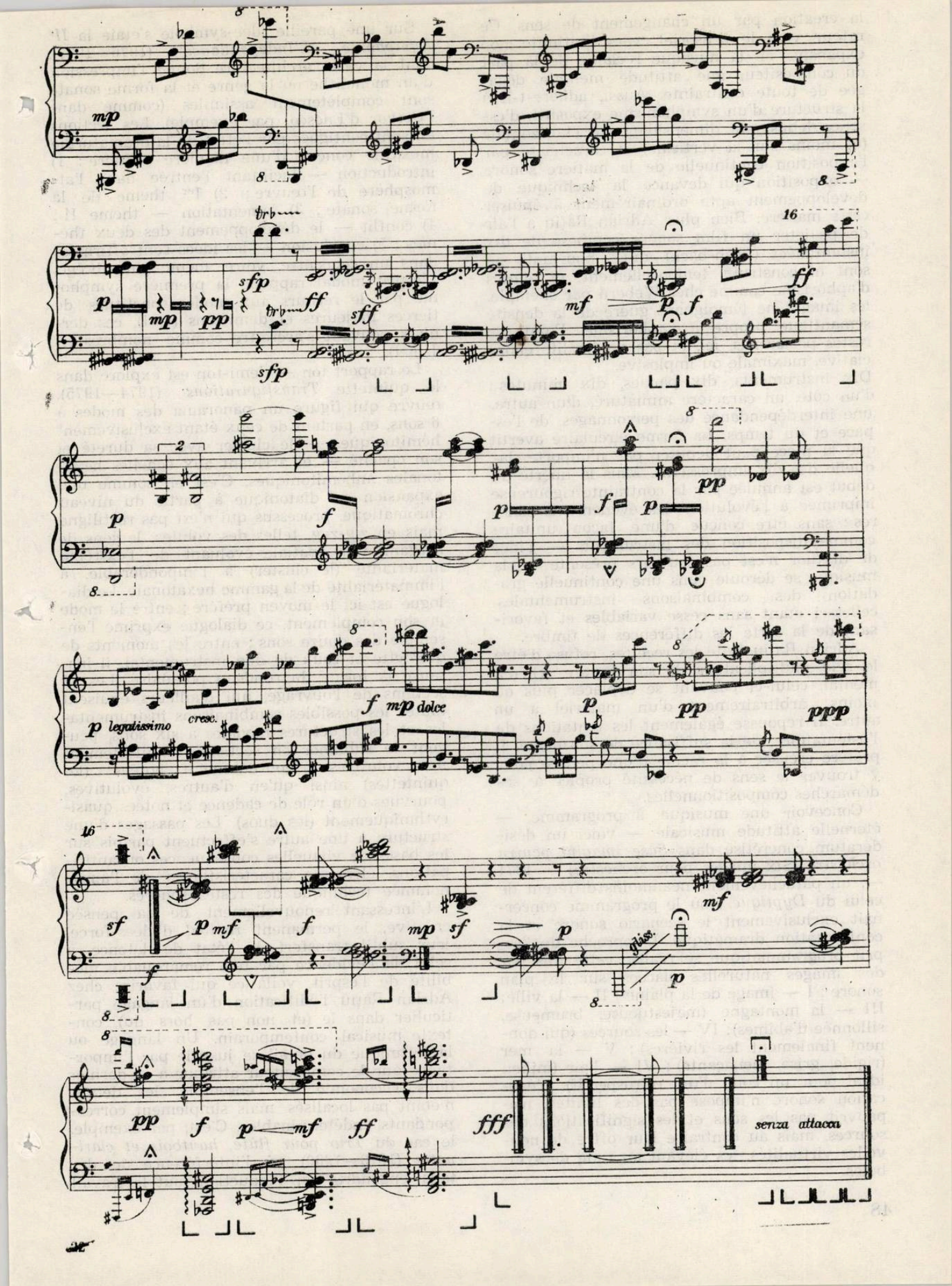
Impressions pour ensemble de chambre (1969) apparaît au contraire comme un opus postimpressioniste, comme une réaction à une excessive propension à abstraire, à rendre rationnel le discours sonore. Cette réaction est née, elle aussi, de la nécessité d'équilibrer



MONOSONATA I




pp
p
mp
p
pp
senza ped.
8
f
p
mf
mp
f
p
f
mp
mf
f
16
loco
16
8
8
pp
p
mp
fff
ppp
ff
pp
f
8
8
f
fff
8
f


mp
p
mp
pp
sfp
ff
sff
mf
f
p legatissimo
cresc.
mp dolce
pp
ppp
sf
mf
gliss.
fff
senza attacca

la création par un changement de sens. Ce retour vers le sensoriel, vers l'intimité non expansive de la musique réclame de la part du compositeur une attitude mentale dégagée de toute contrainte. Aussi, adhère-t-il à la structure d'un symphonisme expositif, d'essence debussyste, dimensionné sur l'horizontale (et moins sur la verticale) et caractérisé par l'exposition continuelle de la matière sonore — exposition qui devance la technique de développement apte ordinairement à épuiser cette matière. Bien plus, Adrian Raţiu a l'air de projeter un film sonore composé de dix instantanées (flash-back) qui, pourtant, ne sont ni construits temporellement, ni teintés d'aphorisme comme chez Webern par exemple, les images ne témoignant guère de la densité sémantique propre à l'aphorisme. Point de restes postsériels, ici, et pas de finalité énonciative, maximale ou implosive.

Dix instruments, dix parties, dix minutes : d'un côté, un caractère miniaturé, d'un autre, une interdépendance des personnages, de l'espace et du temps. La forme circulaire avertit que la pièce peut débuter par n'importe laquelle des dix impressions. Mais la liberté du début est annulée par la contrainte rigoureuse imprimée à l'évolution des événements sonores : sans être conçue d'une façon unitaire comme disposition des instruments — l'idée de dixtuor n'est pas toujours présente —, la musique se déroule dans une continuelle gradation des combinaisons instrumentales, celles-ci étant sans cesse variables et favorisant de la sorte les différences de timbre.

Adrian Raţiu évite les recettes, refuse d'être le zélé multiplicateur de son propre schéma mental, celui-ci pouvant se déplacer plus ou moins arbitrairement d'un matériel à un autre. Il repousse également les tentations de l'ostentatoire, de la suffisance de soi-même. Il préfère creuser à la racine d'une pensée pour y trouver le sens de nécessité propice à ses démarches compositionnelles.

Concevoir une musique à programme — éternelle attitude musicale — voici un désidératum concrétisé dans *Şase imagini pentru orchestră* (Six images pour orchestre) — 1971 —, un parachèvement néanmoins différent de celui du *Dyptique*... où le programme concernait exclusivement le scénario sonore et la confrontation dramatique. L'approche de l'esprit programmatique se réalise cette fois par des images naturelles placées sur le plan sonore : I — image de la plaine ; II — la ville; III — la montagne (majestueuse, brumeuse, sillonnée d'abîmes); IV — les sources (qui donnent finalement les rivières) ; V — la mer (rigide, grise, menaçante) ; VI — l'air (milieu idéal pour un coup d'œil rétrospectif). L'évocation sonore n'impose pas des limites, n'appauvrit pas les sens et les significations des sources, mais au contraire leur offre de nouvelles virtualités, les élevant au rang de symboles.

Sur une pareille idée-symbole s'étaie la *IIe Symphonie „L'Indépendance"* (1976—1977), dont la vaste architecture donne l'impression d'un monolithe où le genre et la forme sonate sont complètement assimilés (comme dans l'*Octuor* d'Enesco, par exemple). Les sections en sont contiguës par l'effet de la dramaturgie musicale conçue d'une manière unitaire : 1) introduction — facilitant l'entrée dans l'atmosphère de l'œuvre ; 2) Ier thème de la forme sonate ; 3) lamentation — thème II ; 4) conflit — le développement des deux thèmes ; 5) conclusion — les idées sont affirmées dans un concentré, voire même un abrégé. L'esprit modal rappelle la première symphonie par le recours aux modes constitués de tierces majeures et demi-tons (4, I), ces derniers pouvant s'accroître comme nombres (4, I, I, I).

Le rapport ton — demi-ton est exploré dans le quintette *Transfigurations* (1974—1975), œuvre qui figure un panorama des modes à 6 sons, en partant de ceux étant exclusivement hémitoniques — le cluster avec sa dureté et son opacité — et arrivant aux échelles hexatonales anhémitoniques. C'est en somme une expansion du diatonique à partir du niveau chromatique, processus qui n'est pas rectiligne mais en zig-zag, telles des volutes, le sens de l'organisation spatiale évoluant de l'extrême matérialité (le cluster) à l'impondérable, à l'immatérialité de la gamme hexatonale. Le dialogue est ici le moyen préféré ; entre le mode et son complément, ce dialogue exprime l'ensemble des douze sons ; entre les moments de quintette et ceux de duo instrumental, il instaure la forme du rondeau populaire. Les 21 sections de l'ouvrage, qui d'ailleurs épuisent toutes les possibles combinaisons instrumentales et les structures modales à six sons, peuvent se sublimer en sections manifestement non-évolutives, rigoureusement notées (les quintettes) ainsi qu'en d'autres, évolutives, pourvues d'un rôle de cadence et notées quasi-rythmiquement (les duos). Les passages d'une structure à une autre s'effectuent parfois sur les bases de virtuelles conséquences ou anticipations, éléments caractéristiques de l'ainsi-nommée technique des restes sonores.

L'incessant renouvellement de sa pensée créative, le permanent *revival* d'idées-force, leur subtil transfert de l'état de latence à celui de l'évidence par une remarquable mobilité de l'esprit, voilà ce qui favorise chez Adrian Raţiu l'édification d'un langage particulier dans le (et non pas hors du) contexte musical contemporain. Un langage où la technique du détail se justifie par l'importance que le compositeur attribue à ce dernier dans l'économie de l'ensemble, les détails n'étant pas localisés, mais simplement correspondants, indéterminables. C'est, par exemple, le cas du *Trio pour flûte, hautbois et clarinette* (1979—1980), où l'interférence des détails engendre par l'induction tout le travail

de composition. Le monde modal d'Adrian Raţiu est, notamment, un monde en mouvement où, d'une œuvre à une autre, s'installent de toujours autres rapports sonores, les ressources harmoniques des échelles étant en fonction de leur configuration horizontale. Dans son *Trio*, l'ambiance vient de successifs décalques d'entités modales : les instruments ont leurs propres modes (Ier mouvement), mais qui, néanmoins, restent disponibles aux transferts (dans le IIe et IIIe mouvement) et à la synthèse finale.

Sans aucun doute — et c'est normal — pas tout ce que Adrian Raţiu a composé, relève du territoire de l'originalité. Comme tout autre, il a prélevé, il a adapté des expériences compositionnelles hétérogènes, il les a assimilées pour les restituer avec un supplément d'attributs issus des coordonnées structurales qui définissent sa propre personnalité artistique. Or, c'est précisément en cela que consiste la vigueur, le caractère *sui generis* de sa création musicale, en un mot *une nouveauté* jaillissant de ses disponibilités évidentes à la synthèse.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 1, 48 p. București — Ianuarie — 1984

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : CORNELIU DAN GEORGESCU (dezbateri, creații), dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Theodor Aman — Hora unirii la Craiova

I. P. Informația — c. 1800

42. 416

Lei 15

MUZICA

FEBRUARIE 1984

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALIST

CUPRINS

Nicolae Călinoiu
Muzica — expresie a spiritualității românești 1
Premiile de creație ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor pe anul 1983 . . . 3
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . 4

CREAȚII

Liliana Gherman
Celor mai curate glasuri — Cîntece pentru copii de Alexandru Pașcanu . . . 6

PORTRETE COMPONISTICE

Fred Popovici
Grigore Nica 10

STUDII

Cosmin Georgescu, Mario Georgescu
Fenomenul muzical din perspectiva teoriei sistemelor 13

ÎNSEMNĂRI

Mircea Deac
Sculptorul Ion Jalea 19
George Sbârcea
Amintirea Mariei Tănase 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : dr. Grigore Constantinescu, Cristina Sârbu, Dana Camil, Rodica Sava, Petre Codreanu, Nicolae Brînduș, Maia Ciobanu, Viorel Crețu, Ștefan Cărăpănceanu, Edgar Elian, Sorin Lerescu, Anton Dogaru, Ion Chirilă, Emiliu Dragea, Damian Vulpe 22

DE PESTE HOTARE

Liana Alexandra
Impresii muzicale din S.U.A. . . . . .
Corina Jiva
Globul Muzical 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Gheorghe Firca
Octavian Lazăr Cosma, Hronicul muzicii românești, Vol. V (compte rendu) 42
Dan Vuza
Propriétés des suites périodiques utilisées dans la pratique modale 44

SOMMAIRE

La musique — expression de la spiritualité roumaine 1
Les Prix de composition de l'Union des Compositeurs et Musicologues de la R. S. de Roumanie pour 1983 3
Des activités de l'Union des Compositeurs . . 4

OEUVRES

Liliana Gherman
Celor mai curate glasuri — Cîntece pentru copii (Les voix les plus pures — Chansons pour enfants) de **Alexandru Pașcanu** . . 6

PORTRAITS DE COMPOSITEURS

Fred Popovici
Grigore Nica 10

ÉTUDES

Cosmin Georgescu, Mario Georgescu
Le Phénomène musical entrevu dans la perspective de la théorie des systèmes . . . 13

NOTES

Mircea Deac
Le sculpteur Ion Jalea 19
George Sbârcea
Le souvenir de Maria Tănase 21

LA VIE MUSICALE

Signataires : dr. Grigore Constantinescu, Cristina Sârbu, Nicolae Brînduș, Maia Ciobanu, Viorel Crețu, Ștefan Cărăpănceanu, Edgar Elian, Sorin Lerescu, Anton Dogaru, Ion Chirilă, Emiliu Dragea, Damian Vulpe . . 22

DE L'ETRANGER

Liana Alexandra
Impressions musicales des Etats Unis d'Amérique 40
Corina Jiva
Le globe musical 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Gheorghe Firca
Octavian Lazăr Cosma : Hronicul muzicii românești, vol. V
(Chronique de la musique roumaine, vol. V) — compte rendu 42
Dan Vuza
Propriétés des suits périodiques utilisées dans la pratique modale 44

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 2 (377) FEBRUARIE 1984

Muzica — expresie a spiritualităţii româneşti

Arta sunetelor are o deosebită forţă de exprimare a sensibilităţii, concepţiilor şi idealurilor omului, exercitînd totodată o puternică înrîurire asupra conştiinţei ; ea este oglinda vieţii şi are capacitatea de a modela viaţa, de a o face mai frumoasă, mai înălţătoare. Muzica a fost totdeauna o prezenţă activă în viaţa poporului nostru, în marile epoci de luptă pentru eliberare naţională şi socială, contribuind efectiv la împlinirea idealurilor progresiste de viaţă materială şi spirituală, constituindu-se într-o veritabilă cronică sensibilă a istoriei, putînd să anime în conştiinţa generaţiilor înaltele aspiraţii ale naţiunii noastre. Forţa de pătrundere şi convingere a muzicii este extrem de vastă şi de o eficienţă durabilă. Alături de celelalte domenii ale artei, muzica este chemată să contribuie la educarea maselor, la modelarea lor spirituală, la formarea şi dezvoltarea conştiinţei socialiste, revoluţionare. „Este cunoscut că în fiecare epocă — spunea secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, la Conferinţa pe ţară a Uniunii compozitorilor din anul 1968 — marea artă reflectă imperativele vieţii sociale, idealurile oamenilor, existenţa, munca şi preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei ţării lor"... De asemenea, la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din luna iunie 1982, tovarăşul Nicolae Ceauşescu afirma : „Nu se poate vorbi de educaţie patriotică, socialistă fără cunoaşterea şi cinstirea trecutului, a muncii şi luptei înaintaşilor". Cunoaşterea muzicii româneşti sub toate aspectele, a evoluţiei ei, a creaţiilor reprezentative se înscrie în imperativele de făurire a personalităţii umane multilateral dezvoltate. Veritabil jurnal sonor al marilor momente din istoria existenţei noastre, muzica este un arc peste timp care a vibrat neîncetat şi rezonează amplu în contemporaneitate. Multe dintre creaţiile noastre muzicale redau în chip emoţionant, convingător, luptele glorioase ale poporului nostru pentru apărarea fiinţei naţionale, ale voievozilor ctitori ai ideii de unire şi neatîrnare, ceasurile de răscruce şi împlinire din 1601, 1859, din 1877 şi 1918, din 1921 şi 1944 şi înaltele năzuinţe de azi. Una dintre liniile de forţă ale spiritualităţii româneşti este însăşi sensibilitatea muzicală a poporului nostru, capacitatea lui de a crea muzică, de a se exprima prin muzică. Moştenind din timpuri străvechi darul de a-şi cînta liniştea, munca şi dragostea, locuitorii pămîntului românesc au preluat de la strămoşi arta de a cînta din fluier şi din nai, din bucium, din corn şi din ceteră, făcînd să înflorească viersul şi jocul în procesul muncii ca şi în cadrul vast al vieţii. În muzică transpar cel mai bine şi mai trainic caracteristicile psihice ale poporului nostru, blîndeţea şi înclinaţia spre visare, dar şi hotărîrea, perseverenţa ; tot din muzică desprindem dragostea faţă de natură, faţă de oameni, hărnicia, vocaţia muncii, dăruirea de sine, eroismul. În forme specifice, sesizante, aceste trăsături se întîlnesc în creaţia folclorică românească pe tot întinsul vechii Dacii şi din timpul dacilor pînă astăzi. S-au transmis, din generaţii în generaţii, intonaţii, ritmuri, modalităţi de cînt şi forme de manifestare în plan social care demonstrează — laolaltă cu limba, cu mărturiile arheologice, cu faptele istorice recunoscute — unitatea de gîndire şi simţire a poporului român, continuitatea lui neîntreruptă pe aceste meleaguri. Bogăţia de genuri, forme de manifestare, instrumente, dimpreună cu maxima simplitate, conciziune şi rafinament caracteristice folclorului românesc, vitalitatea lui au adus preţuirea şi admiraţia tuturor celor care l-au cunoscut. Cîntecul epic se constituie în oglinda vie a vieţii sociale, aşa cum o înţelegem din vechile balade ale neuitaţilor rapsozi, aşa cum a fost Barbu Lăutaru.

Întovărăşirea organică a poeziei şi muzicii a generat, în folclorul românesc, bijuterii de neasemuită frumuseţe artistică şi de adîncă gîndire, capabile să glăsuiască lumii despre atitudini şi concepţii fundamentale despre existen-

ță, despre moarte, despre univers. Un exemplu este nepieritoarea Miorița, reluată într-o convingătoare tratare de către Paul Constantinescu, a cărui măiestrie reiese și din faptul că poate, doar cu ajutorul celor 4 voci ale corului mixt, să creeze atmosfera, aura de legendă a Mioriței.

Cîntecul apare ca element de menținere și creștere a conștiinței naționale, el este un puternic liant psihologic în toate împrejurările. În momentele de cumpănă, cîntecul a îmbărbătat masele, le-a glăsuit despre idealurile sale de unitate și independență.

Unirea de la 1859 s-a făcut prin voința populară, într-o formă unică în istorie : masele au ales, în fiecare din cele două provincii, Muntenia și Moldova, același domnitor, Alexandru Ioan Cuza, și astfel s-au reunit, sub același tricolor, două părți din marea țară a românilor. Cunoscutul cîntec intitulat *Pe-al nostru steag* de Ciprian Porumbescu, a cărui semnificație componistică depășește epoca, fiind de o vibrantă și înălțătoare actualitate, a devenit astăzi *Imnul Frontului Democrației și Unității Socialiste*, iar melodia cunoscutului său cîntec *Tricolorul* — adaptîndu-i-se un text adecvat, a devenit *Imnul de Stat al Republicii Socialiste România*. De asemenea, de sărbătoarea muncii și a primăverii, 1 Mai, se leagă cîntecul cu același nume aparținînd lui Ciprian Porumbescu.

Coborînd în istorie, aflăm antecedente ale luptei de independență și dreptate socială, cîntate de popor, care întotdeauna și-a prețuit exponenții și i-a păstrat în suflet și în cîntec. Compozitorii noștri de seamă au știut să caute în istorie și în expresia muzicală populară sursa de inspirație, forjînd opere durabile, reprezentative, prin care auditorii retrăiesc trecutul de glorii ; unul dintre momentele reprezentative ale creației noastre de după 23 August este apariția oratoriului *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, frescă amplă și emoționantă prin sinceritatea și forța expresiei.

Un alt salt peste timp : către marele Voievod, vizionar al marii uniri și primul ei înfăptuitor, la 1601, Mihai Viteazul. Muzica lui Tiberiu Olah are o mare forță de sugestie : ritmul debordant și plin de vitalitate, melodica avîntată, orchestrația fastuoasă caracterizează suita din filmul artistic *Mihai Viteazul*.

Adeziunea organică la limba muzicală a poporului s-a vădit în creația compozitorilor români nu numai în lucrările cu temă istorică sau legendară, ci și în muzica instrumentală, definind o trăsătură de stil originală în prelucrarea materialului de origine. În creații măiestrite se relevă cu pregnanță atît sursa, ușor de recunoscut, cît și valențele conferite de tratarea acesteia ; un exemplu în acest sens este tripticul lui Theodor Rogalski, ultimul dintre cele 3 dansuri fiind hora din Muntenia, cunoscută sub numele de *Hora mărțișorului*.

Continuînd tradiția interbelică, sprijinită pe trei coloane de granit — *Oedip* de George Enescu, *Năpasta* de Sabin Drăgoi și *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu — opera românească a ultimelor patru decenii și-a dezvăluit una dintre trăsăturile definitorii : predilecția pentru subiectele istorice. Dintre numeroasele creații lirice care reținatenția, *Apus de soare* de Mansi Barberis se remarcă prin patetismul și adevărul expresiei.

Realizări de seamă s-au obținut în domeniul coregrafic, în care se regăsesc direcții diverse — de la baletul de acțiune la cel poetic. Una dintre lucrările apreciate, preluate în repertoriu de mai multe teatre de gen, este *Primăvara* de Cornel Trăilescu, evocare a contribuției tineretului la lupta antifascistă și de eliberare. Aici regăsim ecouri din intonații de vechi cîntece muncitorești și revoluționare.

Simfonia românească, cu marea sa tradiție care începe la 1869 (an în care George Stephănescu scrie, cu mult înainte de compozitorii din țările vecine, o admirabilă lucrare de acest gen), se remarcă printr-o mare diversitate stilistică. Complexitatea genului, ca mijloc de reflectare specifică a concepțiilor estetice, a condus la o multitudine de soluții arhitectonic-muzicale, potrivit ideii generatoare. O soluție interesantă oferă Pascal Bentoiu în *Simfonia a V-a* în care discursul se încheagă dintr-un sunet, generînd pe rînd eterofonie, polifonie, armonie, atonalism și revenind, ca o meditație dialectică asupra evoluției limbajului muzical, la punctul de plecare.

Varietatea genurilor și formelor în muzica de cameră îngăduie afirmarea multiplelor direcții — de la cultivarea în manieră tradițională a sonatei sau concertului pentru orchestră, pînă la incursiuni sonore insolite și formule instrumentale inedite. În materie de creație de cvartet, excelează Wilhem Berger, investigator atent și scrupulos al fenomenului muzical în ansamblu. Structurile modale organice, tratarea instrumentală plină de fantezie și efect, atmosfera de un lirism nobil, bine tensionat sînt caracteristice și în cel de al șaselea *Cvartet de coarde*.

Genurile de largă accesibilitate, în care se înscrie muzica de mase, au cunoscut o dezvoltare fără precedent, plecînd de la tradiția corală făurită de arta unor maeștri neîntrecuți, cum sînt D. G. Kiriac, Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Iacob Mureșianu, Gheorghe Dima, Ciprian Porumbescu ș.a. Tematica variată, formulele elastice de tratare se evidențiază în cîntece de muncă, în prelucrări folclorice și altele. Cronică vie a actualității, cîntecul de mase aduce în conștiința poporului trecutul de luptă al clasei muncitoare, încă de la începuturile organizării acesteia cînd în 1893 lua ființă primul partid al muncitorilor.

Moment de importanță crucială în viața modernă a României, crearea Partidului Comunist Român în 1921 este evocată în lucrarea

Partidul de Vasile Popovici, în care găsim rezonanţe ale vechilor cîntece muncitoreşti.

Aspect reprezentativ al vieţii spirituale a naţiunii noastre socialiste, muzica reuneşte astăzi în România milioane şi milioane de oameni într-un crez comun patriotic şi umanist, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare ale culturii şi civilizaţiei pe pămîntul străbun. Muzica este pentru noi una din mărturiile continuităţii istorice şi spirituale, glasul dorinţei de libertate şi independenţă, semnal de luptă pentru apărarea gliei în vremurile în care puteri vrăjmaşe s-au abătut asupra-i şi, totodată, chemarea la dragoste şi la bucurie de viaţă, mesaj de prietenie cu toţi cei care iubesc adevărul, binele şi frumosul.

Dimensiunile fără precedent, de ordin cantitativ şi calitativ, pe care muzica le înregistrează în cadrul Festivalului Naţional *Cîntarea României*, vastă stimulare a creativităţii naţiunii noastre socialiste, iniţiată de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al partidului şi preşedintele ţării, sînt o expresie elocventă a ascensiunii valorilor artei sunetelor din Republica Socialistă România. Acestei ample manifestări a creativităţii poporului nostru i-a dedicat compozitorul Radu Paladi cîntecul intitulat *Cîntarea României*.

Astăzi, mai mult ca oricînd, nobilul atribut al muzicii, una dintre cele mai specifice expresii ale geniului uman, ne apare legitimat de dezideratele majore ale culturii şi civilizaţiei puse în slujba salvgardării păcii, edificării unei noi ordini social-economice, echitabile pe planeta noastră, omagierii spiritului constructiv cu care este înzestrat omul, în contrast cu stihiile dezlănţuite ale războiului, urii, opresiunii, exploatării şi obscurantismului.

Pentru noi cei care slujim muzica în ţara care l-a născut pe Enescu, cuvintele distinsului muzician român sînt de o vie şi permanentă actualitate : „Muzica... un grai izvorît din inimă şi menit să aducă dragoste şi înfrăţire printre cei pe care îi despart credinţi şi obiceiuri deosebite. Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor... Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile şi să apropie inimile într-o caldă înfrăţire, aşa precum a înţeles-o măreaţa antichitate, creînd mitul lui Orfeu".

Condiţiile optime create de Partidul şi statul nostru pentru continua dezvoltare a culturii şi artei româneşti au deschis în faţa noastră un larg orizont, un vast cîmp de acţiune pentru integrarea organică a întregii vieţi muzicale — creaţie şi interpretare — în amplul proces de înfăptuire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi de înaintare spre comunism.

Prin minunatele imnuri ale muncii, ale dragostei de ţară, de popor, de partid şi de conducătorul său iubit, preşedintele ţării, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, personalitate marcantă a lumii contemporane, militant neobosit pentru pace, progres şi civilizaţie, slujitorii de astăzi ai artei sunetelor îşi aduc valoroasa lor contribuţie la înălţarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste.

Prof. univ. **Nicolae CĂLINOIU**
Preşedintele Uniunii compozitorilor
Rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

PREMIILE DE CREAŢIE ALE UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN R.S.ROMÂNIA PE ANUL 1983

MARELE PREMIU :

SIGISMUND TODUŢĂ — PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE DE COMPOZITOR, MUZICOLOG, DASCĂL ŞI ESTETICIAN.

Teodor Bratu — *Tudor din Vladimiri*, operă în 3 acte pe libret propriu.

Aurel Stroe — *Orestia I „Agamemnon"* — operă în 3 acte după Eschil.

Anatol Vieru — *Simfonia a IV-a*

Dumitru Capoianu — Oratoriul *Flăcări de sînge*

Pascal Bentoiu — *Cvartet de coarde nr. 5*

Gheorghe Bazavan — *Cînd zic doină, pace zic* Versuri : Ion Neagu.

Felicia Donceanu — *Odă pentru Ciprian Porumbescu, bard al tricolorului şi vestitor al marii Uniri.* Versuri : Felicia Donceanu

Vasile Veselovschi — *Cîmpia românească* Versuri : Atanasie Nasta ; *Strada Speranţei.* Versuri : Mihai Maximliian.

George Grigoriu — Pentru muzica spectacolului *Frumoşii marilor oraşe* — musical pe un libret de Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu, după romanul lui Fănuş Neagu.

Emilian Ursu — *Glorie* — poem vocal-simfonic, omagiu poporului, ţării, partidului şi secretarului său general.

Alexandru Paşcanu — *Celor mai curate glasuri* — colecţie de cîntece pentru copii — *Iarna pe uliţă* — cor mixt. Versuri : George Coşbuc.

Laszlo Francisc — Pentru toate materialele publicate în presă în perioada 15 oct. — 1982 — 15 oct. 1983

Gheorghe Ciobanu şi Marin Ionescu — *Izvoare ale muzicii româneşti — vol. V —Antologhionul lui Eustatie, Protopsaltul Putnei*

Ovidiu Varga — *Cei trei vienezi şi nostalgia lui Orfeu*

În ședința Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din 23 dec. 1983 au fost decernate premiile uniunii pentru anul respectiv și au fost confirmate primiri de noi membrii la secțiile de muzică corală și de critică și muzicologie.

M.M.

Agenda

În luna decembrie au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor : la 2, 9, 16 și 23 au avut loc întîlnirile muzicale de la Teatrul „Țăndărică" din București, ciclu de expuneri cu exemplificări pe teme din istoria muzicii prezentate de muzicologii Iosif Sava și Petre Codreanu. La 8 decembrie la Piatra Neamț a avut loc sărbătorirea a 100 de ani de la nașterea compozitorului Gavril Galinescu — a participat muzicologul Edgar Elian. Între 7 și 15 decembrie compozitorul Radu Paladi a participat la analiza activității celor două formații corale de a căror îndrumare se ocupă personal : Corala „George Enescu" din municipiul Botoșani și Corul Casei de Cultură din comuna Putna — Suceava. La 13, 14, 15 decembrie în București a avut loc Concursul brigăzilor artistice din municipiul București cu tema : „Față în față cu producția" ; președinte de juriu, compozitorul și muzicologul Vasile Donose. La 16, 17, 18 decembrie la Alexandria a avut loc cea de a XVI-a ediție a Concursului și festivalului de muzică populară intitulat „Pe deal pe Teleormănel" cu participarea în juriu a următorilor compozitori : Mircea Neagu, Ștefan Andronic și Vasile Donose.

A.V.

Cenacluri

Cenaclul din 12 decembrie a evocat în cadrul *Centenarului Alexandru Zirra*, viața și opera compozitorului omagiat. Laturile personalității sale au fost conturate cu deosebită competență și căldură de către muzicologii Gheorghe Ciobanu — „Alexandru Zirra, păreri despre muzica românească", Alexandru Cosmovici — „Considerații asupra muzicii de operă a lui Alexandru Zirra", Vlad Zirra — „Alexandru Zirra, libretist al operelor sale", Iosif Sava — „Alexandru Zirra și altitudinea intelectualului în perioada interbelică", Vasile Vasile — „Alexandru Zirra — muzicologul" și Paula Bălan — „Alexandru Zirra — compozitorul".

Noi lucrări la birourile de secții

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Remus Georgescu —*Suita concertantă pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și orchestră de coarde* ● Irina Hasnaș — *Poem liric* ● Vasile Herman — *Simfonia a III-a* ● Liviu Ionescu — *Prin Delta Dunării* ● *Lucrări vocal-simfonice :* Theodor Grigoriu — *Vocalizele mării,* pentru 24 voci soliste și orgă electronică ● Doru Popovici — *Cantata „Transilvania"* pe versuri de Martha Popovici ● *Lucrări camerale :* Pascal Bentoiu — *Quartet de coarde nr. 5* ● Carmen Cârneci — *Obicei,* scenariu pentru clarinet, percuție, claviaturi și bandă magnetică ● Tudor Ciortea — *Sextet pentru flaut, clarinet, fagot, corn, violoncel și contrabas* ● Nicolae Coman — *Lieduri : Ceas solemn* pe versuri de R. M. Rilke : *Adă-mi floarea soarelui* pe versuri de Eugenio Montale ; *Nemișcat e sufletul care...* pe versuri de Emily Dickinson ; *New Year* pe versuri de Ogden Nash ; *Patria* pe versuri de Emil Bota ● Anton Dogaru — *4 Cîntece pentru solist vocal și cvartet instrumental,* pe versuri de Ana Blandiana ● C. D. Georgescu — *8 Compoziții statice pentru pian* ● Jodal Gabor — *Sonata pentru clarinet și pian* ● Octavian Nemescu — *Ulysse,* pentru formația Musica Nova ● Elise Popovici — *Sonata pentru violă și pian* ● Paul Rogojină — *Trio pentru vioară, violoncel și pian.*

E.A.

Secția corală

Dumitru D. Botez — *Mereu uniți sub soare* — cor mixt dedicat unirii pe versuri de Nicușor Constantinescu ● Valentin Gruescu — *Drag de tot ce-i românesc* — cor mixt cu pian pe versuri de Petre Nicolae ● Grigore Nica — *Cîntece de dor* pentru cor mixt pe versuri le Ion Pillat ● Valențiu Grigorescu — *Republică, pămînt de glorii ; Vrem să ne unim cu țara* — ambele pentru cor mixt pe versuri de Ion Neagu ● Vasile Timiș — *Într-o țară de doine* — triptic pentru cor mixt pe versuri de Marieta Sava Bursuc ● Cristea Zalu — *Partidului, imn și slavă* — pentru solo bariton cor mixt și pian pe versuri de Mihai Beniuc ● Vincius Grefiens — *La nunta ta* — cor mixt versuri de Adrian Păunescu ● Cristian Alexandru Petrescu — *Imn pentru pace* — cor mixt pe versuri de Dan Rotaru ● Constantin Arvinte — *Să trăiască-n veci Unirea* — cor mixt pe versuri de Octavian Nasta ● Adalbert Winkler — *Un veac și un sfert de la Unire* — cor mixt cu pian pe versuri de Petre Nicolae ● Radu Paladi — *Dorul nostru de Unire* — cor mixt pe versuri de Constantin Cîrjan ● Laurențiu Profeta — *Madrigal pentru pacea copiilor* — cor mixt pe versuri de George Țărnea ● George Derieteanu — *Cîntecul păcii larg răsună* — cor mixt cu

pian pe versuri de Petre Nicolae ● Mircea Stan — *Cîntec pentru F.D.U.S.* cor mixt pe versuri de George Lesnea ● Felicia Donceanu — *La curtea sticlarilor* — cor mixt pe versuri de Ştefan Iureş ● Teodor Caciora — *Partidului* — cor mixt cu pian pe versuri de Vasile Man.

★

Secţia de muzică uşoară

Temistocle Popa — *La gara de Nord* — versuri Ovidiu Dumitru ● Richard Bartzer — *Serenada copiilor* — piesă de orchestră ● Dan Ştefănică — *Bucureşti, oraşul îndrăgostiţilor* — versuri de Gina Teodorescu ● Marcel Dragomir — *Trenul galben fără cai* — versuri George Ţărnea ● Aurel Giroveanu — *Copiii cartierului* — versuri Ştefan Iureş ● Cornel Fugaru — *Plec în vacanţă* — versuri Eugen Rotaru ● Marius Ţeicu — *Nu uita* — versuri Eugen Rotaru ● Laurenţiu Profeta — *Cîntecel, ochi frumoşi* — versuri Harry Negrin ● Vasile V. Vasilache — *E Bucureştiul nostru* — versuri Vlaicu Bârna şi *Noi păcii dacă-i spunem soare* — versuri George Ţărnea ● Elly Roman — *Cîntec dobrogean* — versuri Cicerone Teodorescu ● Vasile Veselovski — *O fi rău sau o fi bine* — versuri Mihai Maximilian ● Edmond Deda — *Tata, fata şi trei cai* — muzical pe un libret de Alecu Popovici după comedia „Trei crai de la răsărit" de Bogdan Petriceicu Hasdeu.

A.V.

★

Secţia de critică şi muzicologie

Vasile Vasile — *Vetre de cultură* ● Constantin Catrina — *Compozitori şi interpreţi transilvăneni în cîteva scrisori şi documente de arhivă* ● Alina Popovici — *Lupta poporului român pentru unitate naţională oglindită în creaţia muzicală românească* ● Valentin Timaru — *Repere arhitectonice în simfonismul enescian* ● Elena Zottoviceanu — *Momente din biografia unei capodopere* ● Klaus Kessler — *Cronică tîrzie a turneului de concerte al lui Johannes Brahms şi Joseph Joachim în Banat şi Ardeal* ● Alexandru Rădulescu — *Şase decenii pe estrada Ateneului*

R.S.

★

Secţia didactică şi pentru copii

Liviu Dănceanu : *Paşi spre melodie*, pentru fagot şi pian ; Aurel Giroveanu : *Cîntec pentru dimineaţa vieţii* (v. Aurel Felea), *Tu eşti basmul, eu sînt doina* (v. Dragoş Vicol), *La drum prin ţara noastră* (v. Mircea Block) ; Dorel Paşcu : *2 piese pentru trio de coarde ;* Grigore Nica : *Broaştele* (v. Aurora Conţescu) ; Dumitru D. Stancu : *Balada soarelui* — pentru cor de copii, recitatori şi instrumente populare ; Tiberiu Olah : *Simfonia pentru orchestră de coarde ;* Paul Rogojină : Suita pentru orchestră *„Sărbătorind Unirea" ;* Constantin Romaşcanu : *Nu-s degeaba pionier, Nici o muncă nu e grea, Micul lor atelier* (v. Const. Salcia) ; Gelu Solomonescu : *Pace, pace vrem, Niciodată nu-i tîrziu, Plaiuri mîndre ca-n poveşti, E iarnă* (v. de Ina Sterescu) ; Constantin Rîpă : *Tulnic*, pentru trombon şi pian.

S.N.

Lucrări intrate în biblioteca de difuzare

Dumitru Marinescu — *Poem pentru pacea lumii „Hiroşima"*, pentru cor şi orchestră, pe versuri de Eugen Jebeleanu [(orch. : 3 (1), 3, 3 (1), 4 (1) ; 2, 3, 4, 1 ; timp., gr. c., ptti., t-tam, bgs., caisse claire, tamb. mil., frusta, xil., clopote, cel., glock. ; orga (electr.) ; corzi ; cor mixt].

Grigore Nica — *Refrene III „Ovidiu la Pontul Euxin"*, pentru orchestră (2+1, 2, 2+1, 2 ; 4, 2, 3, 1 ; timp. ; corzi).

Alma Cornea-Ionescu — *„Din lumea copiilor"*, pentru orchestră (2+1, 2+1, 2, 2 ; 1, 1, 0, 0 ; trgl., tamb., timp. ; arpa, pn., cel, xil. ; corzi).

— *Divertisment rustic* pentru cvartet de coarde şi flaut (oboi sau clarinet).

M.M.

Noutăţi editoriale

La Editura muzicală au apărut :

— *Valsuri celebre pentru pian* de Johann Strauss, prelucrate de Mişu Iancu ;
— *Piese pentru pian de compozitori români ;*
— *Viaţa muzicală. Cronici de Mihail Mărgăritescu.* Studii şi portrete de muzicieni români din prima jumătate a secolului XX, volum îngrijit şi prefaţat de profesoara Petrescu Simona Cornelia ;
— *Istoria muzicii universale în date* de Iosif Sava şi Petre Rusu ;
— *Coruri bărbăteşti* pe versuri de Mihai Eminescu şi Şt. O. Iosif de Liviu Rusu ;
— *Momente de viaţă* de Lisette Georgescu.

D.I.

„Celor mai curate glasuri"
Cîntece pentru copii
de Alexandru Pașcanu

Printre recentele apariții patronate de Editura muzicală se numără și o culegere de cîntece pentru copii purtînd semnătura de autoritate a compozitorului și profesorului universitar Alexandru Pașcanu.

Autor al unor compoziții ce punctează cu pregnant relief genurile pe care le reprezintă în contextul muzicii românești contemporane, definindu-l, în pofida numărului oarecum restrîns, ca pe o personalitate artistică de neconfundat (cum sînt lucrările simfonice sau vocal-simfonice *Poemul Carpaților, Marea Neagră, In memoriam, Toccata,* poemul de curînd încheiat *Pro Humanitate* sau, în sfera camerală, *Dipticul* pentru orchestră de coarde, ciclul de *Nocturne* pentru pian, corn și pian, violoncel și pian, *Suita* pentru pian, *Balada* pentru clarinet și orchestră ; cum sînt, de asemenea, tulburătoarele poeme corale *Bocete străbune* și *Festum hibernum,* celebrele variațiuni corale pe tema *Chindiei* sau alte numeroase piese corale de mai mică anvergură dar de largă răspîndire), autor, totodată, al apreciatelor lucrări teoretice *Despre instrumentele muzicale* și, mai ales, *Armonia* („lucrare unică în literatura noastră de specialitate prin lărgimea orizontului abordat, prin unele temerare pătrunderi în fenomenul muzical contemporan și — nu în ultimul rînd ! — prin ingeniozitatea soluțiilor pedagogice adoptate" — cum a sunat o apreciere, emisă de compozitorul Sergiu Sarchizov, după prima apariție), Alexandru Pașcanu a dedicat de-a lungul anilor numeroase eforturi creatoare și îmbogățiri literaturii muzicale destinate celor mici.

„Iubesc copiii cu o statornică și nostalgică ardoare. Ei ne înfrumusețează cu adevărat viața. Iată de ce am întrerupt nu o dată partitura simfonică pentru a așterne o melodioară pentru două voci, poate ușor false dar pline de suavitate, ale copiilor. Chiar și în muzica simfonică, atunci cînd am vrut să exprim destinderea, imaginea radioasă a păcii, am recurs la candoarea glasurilor de copii" — mărturisea compozitorul într-un interviu radiofonic prilejuit de obținerea celui de al doilea premiu — „Zecchino d'argento" („Bănuțul de argint") — la cea de a 22-a ediție, 1979, a prestigiosului concurs internațional al cîntecelor pentru copii „Zecchino d'oro" („Bănuțul de aur") de la Bologna — Italia, pentru cîntecul *În tabără,* în traducere italiană *Un sole tutto mio.*

Iar cu altă ocazie :

„Toți compozitorii, indiferent de genul de muzică căruia ne-am dedicat, sîntem datori copiilor un cîntec bun. Pentru asta, însă, se impune o precizare de direcție : cînd compui pentru copii nu trebuie să te *cobori* la mintea lor, ci să te *înalți* la puritatea, prospețimea și dinamismul vîrstei lor de aur și de azur".

Rezumată delicat în titlul-dedicație *Celor mai curate glasuri,* al culegerii amintite la început, această dublă profesiune de credință vibrează în conținutul de sunet și cuvînt al fiecărei pagini a acesteia, găsindu-și ecou și în inspirata prezentare grafică realizată de Anton Dragoș, care sugerează prin desen și culoare lumea ingenuă a cărților de povești, cu o notă de șăgalnică veselie.

Cele 18 piese prezentate, scrise pentru una, două sau trei voci, variate ca dificultate de execuție — de la cele simple pentru preșcolari *(Să cîntăm rintintinește, Șade rața pe butoi, De-a trenu', Unu, doi)* sau accesibile oricărui cor școlar bine îndrumat *(Sîntem ai țării fii, Țara cea mai frumoasă, Imn neatîrnării, Ah, ce bucurie..., Cartea, Clasa noastră, Hai, trenuțule !, În tabără, Din vacanță ne-amintim)* la cele mai dificile *(Anotimpurile, Cei mai veseli pionieri, Cîntecel de voie bună, Cîntecul iubirii)* sau chiar de virtuozitate *(Chindia)* —, nu sînt de fapt noutăți. Compuse pe parcursul a două decenii (1961—1981) și lansate rînd pe rînd în circuitul practicii muzicale, ele și-au avut fiecare propria biografie, mai mult sau mai puțin spectaculoasă, dar figurînd, în general, printre cele mai îndrăgite cîntece din repertoriile corurilor de copii, fapt demonstrat de prezența în numeroase publicații colective, în concerte sau concursuri școlare, în înregistrări Radio sau Electrecord, depășind uneori, cum s-a menționat, chiar granițele țării (și cîntecului *În tabără* i s-ar putea alătura, în acest sens, *Chindia).* Înmănuncherea acestor cîntece într-un album de autor are, deci, în primul rînd semnificația unei consacrări valorice. Este evidențiată însă, în același timp, o latură distinctă, unitară, deloc neglijabilă a creației compozitorului Alexandru Pașcanu, care implică, așa cum s-a putut vedea, atît disponibilități afective aparte cît și conștiința unei nobile misiuni educative, îndeplinite, aș adăuga, cu o exemplară onestitate și dăruire profesională și, totodată, cu un autentic har — pedagogic dar și artistic propriu-zis.

Într-adevăr, fiecare dintre aceste cîntece, indiferent de vîrsta căreia i se adresează, este o veritabilă bijuterie de gen, perfect individualizată în sine și memorabilă ca atare, în care toate mijloacele de expresie, selectate cu rafinat discernămînt de la caz la caz, își justifică în ultimă instanță existența în contextul dat prin adecvarea la un același, unic scop

final : *stimularea plăcerii de a cînta* şi, prin ea, *modelarea benefică a sensibilităţii şi caracterului fragedelor personalităţi umane în formare.* Iată de ce refrenul poetic al cîntecului *Ah, ce bucurie...* (Ah, ce bucurie / E-ntr-o poezie / Pe o melodie / Care-o cînţi cu drag) ar putea fi considerat ca avînd o valoare emblematică pentru întreagă această culegere.

Concepute fie de însuşi compozitorul, fie de alţi autori (Georgeta Moraru, Nicolae Dumbravă, Felicia Donceanu, Mircea Radina) dar tot în cadrul intenţional precizat de cel dintîi, textele poetice sînt pline de miez şi de foarte bună calitate sub raportul lexicului utilizat (este, astfel, de remarcat prezenţa majoritară a cuvintelor cu sens pozitiv, evocînd latura de lumină, bunătate, frumuseţe şi dragoste a vieţii, sintetizată în multe exemple şi prin intercalarea, cu efect tonic, stimulativ, a afirmaţiei absolute „Da !"), fiind de fiecare dată *altfel* atrăgătoare (prin umor sau gingăşie, elan sau lirism, seninătate jucăuşă sau tandră gravitate...) şi, uneori, chiar amuzante (prin prezenţa unor alăturări silabice fanteziste). Pivotînd în jurul cîtorva teme fundamentale (jocul — în aspectele sale formative, şcoala — cu luminile cărţii şi rigorile unei munci organizate, vacanţa — cu nezăgăzuitele sale bucurii dar şi cu prilejurile multiple de lărgire a orizontului cognitiv, dragostea şi respectul faţă de părinţi, dragostea faţă de natură — în formele sale însufleţite sau neînsufleţite şi, ca un corolar, dragostea faţă de ţară — cu trecutul şi prezentul ei) pe fundalul conştientizării actului de a cînta şi a forţei constructive a acestuia, toate textele sînt adaptate puterii de înţelegere şi universului imaginativ sau sentimental al copiilor, răspunzînd firesc principalelor preocupări şi născîndelor aspiraţii din diferite momente ale creşterii lor şi solicitînd astfel o participare psihică activă, chiar entuziastă.

Se impune însă o precizare esenţială : aceste texte poetice *nu rezistă în sine,* în pofida multiplelor lor virtuţi. Realizate pe baza *preexistenţei* textului muzical, cu scopul de a-l ilustra, i s-au pliat cu fidelitate acestuia pînă la perfecta simbioză, fapt ce explică şi marea varietate a versificaţiei. „Poeziile" din culegerea lui Alexandru Paşcanu nu s-ar putea, deci, recita (cel puţin nu cu efectul scontat !) ; ele trebuie să fie *cîntate* şi s-ar putea face un studiu aparte în legătură cu diversele ipostaze ale relaţiei dintre versul poetic şi rîndul melodic, vizînd potrivirea rimelor cu structura motivică, a cadenţei literare cu ritmul muzical, a sonorităţii cuvintelor cu conturul melodic propriu-zis etc. şi ţintind spre dublul rezultat de a face poezia să cînte şi muzica să vorbească, cu maximum de eficienţă şi plasticitate expresivă.

Deşi important, acesta nu este singurul aspect care să justifice puterea de atracţie asupra copiilor a cîntecelor lui Alexandru Paşcanu, cele mai multe argumente fiind oferite de latura pur muzicală a acestora.

Analiza muzicii trebuie să aibă însă în vedere de la bun început *limitele* pe care, în mod deliberat, compozitorul şi le autoimpune, pornind de la corecta evaluare a posibilităţilor de

emisie şi de expresie sonoră ale fragilului instrument care este vocea copilului la diferite vîrste, posibilităţi pe care le pune simultan în ecuaţie cu capacitatea de percepţie auditivă a acestuia, cu disponibilităţile *reale* de a rezona

spontan și sincer la muzica ce i se oferă spre execuție, cu tendințele motrice *firești*, cu gradul *normal* de concentrare psihică. Această autolimitare nu implică însă o constrîngere simplistă ci doar circumscrierea și totodată adîncirea într-un univers sonor și psihic particular, cu legi proprii, angajînd plenar atît finețea orchestratorului experimentat cît și intuiția infailibilă a pedagogului prin vocație ; angajînd *în totalitate* (chiar dacă selectiv din punct de vedere al mijloacelor) măiestria componistică. S-ar putea astfel vorbi de un proces de *esențializare* a actului creator la diferite nivele de structură, exemplificativ fiind în această ordine de idei chiar primul cîntecel al colecției *(Să cîntăm rintintinește)* care, avînd la bază doar patru sunete (do, re, mi, fa) și trei valori ritmice, cumulează miniatural toate atributele unei alcătuiri formale desăvîrșite : o evoluție motivică ingenios gradată ca ambitus, intervalică, ritm, dialectică a repetării și varierii, o elegantă curbă a devenirii melodice cu reliefarea eficientă a unei culminații, echilibrata simetrie a unei bistroficități.

Extins progresiv de la cîntec la cîntec, ambitusul vocal general se înscrie între *Sol* și *la*[1] (două octave plus o secundă mare), aceste extreme fiind însă utilizate cu deosebită prudență, cea acută chiar o singură dată (în *Chindia)* și atunci facultativ. Ambitusul unei singure voci nu depășește duodecima, cel mai frecvent fiind prezent cel de octavă (8 cîntece) urmat de cel de nonă (7 cîntece). Statistic vorbind, sunetele întrebuințate cel mai mult se situează între *do* și *re*[1] — zona cea mai comodă, de maximă cantabilitate vocală și totodată cea mai frumos timbrată a glasului copiilor —, celelalte sunete venind să împlinească economicos discursul fie armonic, în registrul grav, fie cu o nuanță de strălucire suplimentară în acut, în momente întotdeauna bine alese și bine pregătite, așteptate și realizate cu satisfacție în actul execuției.

Cîntarea firească, relaxată este favorizată și de structura intervalică a melodiilor, și în această direcție fiind de sesizat aceeași severă cenzurare. De o solicitare intensivă se bucură astfel intervalele între primă și cvintă (cu totul izolat, cu justificare specială în context și numai în sens ascendent mai apar sexta mică, septima mică și octava), în general în ambianță diatonică, excepție făcînd unele expresive sensibilizări sau intervalele mărite și micșorate strecurate în țesătura vocală a cîntecului *Anotimpurile*, dar și aici pe temelia tot naturală a modului „acustic 1".

În ceea ce privește metrica este de remarcat că, în afară de *Cîntecul iubirii* și de secțiunea mediană a *Chindiei*, unde se folosește măsura 4/4, sau de cîntecul *Anotimpurile*, edificat pe legănarea măsurii 3/4 (într-o îmbinare complementară a iambului cu troheul), toate celelalte cîntece (inclusiv *Chindia* în părțile extreme) sînt scrise în măsura 2/4, măsură avînd cea mai mare frecvență în folclorul copiilor și în melodiile românești de dans, fiind deci cea mai favorabilă unor desfășurări alerte, potrivite temperamentului juvenil.

Pulsația ritmică nu este îngreunată nici de diviziuni excepționale și nici măcar de o prea frecventă mărunțire prin șaisprezecimi (cu excepția triolelor și a freneziei agogice din *Chindia)*. În schimb, pe baza celorlalte valori, în combinații diverse și în asociere și cu evoluția intervalică, se ajunge la o multitudine de aspecte meloritmice, generînd o structură motivică bogată, aptă a conferi fiecărui cîntec o fizionomie distinctă.

Îmbinarea vocilor în alcătuirile bi- și trivocale ale culegerii *Celor mai curate glasuri* se face cu egal meșteșug, constituindu-se într-un alt factor de atracție, atît prin diversitatea soluțiilor polifonice adoptate (de la evoluția izoritmică la cea în valori inegale sau în mișcare alternativă, de la mersul paralel la cel oblic sau contrar, implicînd chiar unele momente eterofonice — ceea ce asigură și vocilor secundare un rol interesant) cît mai ales prin frumusețea armoniei rezultante, tonal-funcțională în esență dar îmbogățită nu de puține ori prin subtile turnuri modale.

Fără a fi considerat indispensabil (este adăugat ca anexă la volum), acompaniamentul de pian are darul, atunci cînd este folosit, de a dinamiza desfășurarea vocală prin oportune impulsionări ritmice și melodice, precizîndu-i și rotunjindu-i cadrul armonic, pigmentîndu-l chiar uneori, suplimentar, prin bine dozate îndrăzneli, inaccesibile în general copiilor ca execuție, dar savurate copios ca ambianță sonoră.

Stereotipia formală a acestor cîntece, în care acompaniamentul tocmai pomenit are aproape invariabil rolul de a prefața o schemă bipartită — simplă sau de tipul Cuplet-Refren/ Refren-Cuplet (fac excepție doar *Șade rața pe butoi* și *Hai, trenușule !* care sînt monopartite, *Anotimpurile* și *Chindia* edificate pe principiul variațiunii), ar putea fi considerată un defect dacă nu ar fi vorba de un mod de existență *fundamental* al cîntecului dintotdeauna. În plus, pe fundalul acestei stereotipii, graficul traseelor melodice reliefează de fiecare dată o arhitecturare de mare finețe a spațiului sonor dat, în variante pline de fantezie, sprijinite pe urmărirea atentă atît a unei logici de succesiune fără fisură cît și a unei gradații expresive firești, cu efect psihologic spontan și eficient.

Toate aceste calități, detectabile la examenul direct al partiturii *Celor mai curate glasuri*, au fost puse cu strălucire și irezistibilă forță de convingere în evidență prin discul Electrecord omonim, care a secondat-o la scurt interval de timp printr-o fericită și probabil intenționată coincidență, într-o prezentare grafică la fel de reușită și amuzantă (semnată de Valentin Săhleanu), disc în care, dacă sînt

omise două-trei titluri ale culegerii, figurează în schimb altele noi (*Iubim acest pămînt, Un cîntec pe note... din catalog,* colindele *Școală, școală, gazdă mare* și *Florile dalbe*, pastelul coral *Iarna pe uliță*), completîndu-se astfel portretul stilistic al compozitorului Alexandru Pașcanu în ipostaza creatorului de cîntece pentru copii, mereu activ și inspirat.

Ceea ce răzbate în plus din execuțiile cizelate și pline de vervă (aparținînd corurilor de copii : „Greierașul" al Liceului de artă „George Enescu" din București dirijat de Daniela Grigore Tudoracescu, al aceluiași liceu dirijat de Eleonora Tomescu, al Radioteleviziunii dirijat de Elena Vicică și Eugenia Văcărescu-Necula, „Camerata infantis" al Filarmonicii din Brașov dirijat de Nicolae Bica, al Liceului Pedagogic din București dirijat de Jean Lupu și Piccolo Coro dell'Antoniano dirijat de Mariele Ventre) este o autentică și contaminantă bucurie de a cînta (cu efect terapeutic chiar și asupra ascultătorului matur), fapt ce demonstrează că dragostea și priceperea cu care au fost scrise aceste cîntece și-au găsit într-adevăr un sincer ecou în inimile și sensibilitatea muzicală a tinerilor destinatari.

Post scriptum

Intenționam să termin acest articol prin rîndurile de mai sus cînd un anunț depistat în paginile unui cotidian de mare tiraj mi-a oferit o altă încheiere :

„*Distincție.* Cea de a 26-a ediție a cunoscutului festival „Zecchino d'oro", organizat cu participarea corului de copii „Antoniano" din Bologna, a fost cîștigată de cîntecul românesc *Ah, ce bucurie !* de Alexandru Pașcanu".

Pentru a înțelege adevărata semnificație a acestei premieri (care o reeditează la o treaptă superioară pe cea din 1979), trebuie precizat că în acest concurs verdictul este dat de un juriu alcătuit *în exclusivitate* din copii ai țării gazdă și că acest juriu are de ales, după o serie de selecții preliminare, între 12 melodii finaliste, 6 italiene și 6 reprezentînd toate continentele, țările reprezentante schimbîndu-se de la an la an (în ediția 1983, de pildă, România reprezenta Europa de Est).

Iată deci cum încă un cîntec al lui Alexandru Pașcanu, după ce a fost cîntat și îndrăgit de copiii români, a trecut hotarele tărîmului de sensibilitate al copiilor italieni (asemănători în fapt tuturor copiilor lumii), propulsat de aripile puternice ale valorii autentice în zbor avîntat de pacific porumbel, ca un început de împlinire a unui alt gînd drag compozitorului, și anume de a face ca „frenezia muzicii să se cuibărească la timp în sufletele oamenilor anului 2000".

Liliana GHERMAN

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Marele Premiu Granador

Compozitorul Constantin Romașcanu a obținut *Marele Premiu Granador* al Conservatorului din Tolima, cu lucrarea pentru cor de femei *Mîndre fete țesătoare,* în cadrul *Concursului internațional de compoziție pentru lucrări polifonice corale à cappella,* desfășurat la *Cité Ybagué — Columbia.* Juriul internațional (în a cărui componență au intrat reprezentanți ai țării gazdă precum și ai Italiei, Franței, Spaniei și Statelor Unite ale Americii) a selecționat lucrarea lui Constantin Romașcanu dintr-un număr de 42, semnate de compozitori sudamericani, din America Centrală și europeni (Anglia, Bulgaria, Grecia, Italia, Suedia).

M. R.

★

Concursul Città di Salerno

La Concursul internațional de pian — *Città di Salerno* — desfășurat în luna octombrie 1983 în *Italia* — participanții români s-au bucurat de un remarcabil succes : Bogdan Florescu — premiul II ; Luiza Botez (9 ani, cea mai tînără participantă) — premiul III ; Sorin Grațianu — premiul V (categoria cu limită de vîrstă 13 ani) ; studenții Anuș Cividian (Iași) — premiul III și Vlad Dimulescu (București) — premiul V (premiile I și II nefiind acordate). Au obținut diplome de finaliști Sorin Petrescu (categoria cu limită de vîrstă 25 de ani) și Inna Oncescu (categoria cu limită de vîrstă 32 de ani : „Concorso di esecuzione pianistico").

T.M.

★

Ansamblul „Ars Nova" în R. P. Ungară

Ansamblul „Ars Nova" din Cluj-Napoca, condus de compozitorul Cornel Țăranu, a participat la Festivalul de muzică contemporană *Korunk zenéje* de la Budapesta. Programul, alcătuit în majoritate din lucrări românești (*Anamorfoze* de Șerban Nichifor, *Invocații II* de Liana Alexandra, *Hierofonii* de Călin Ioachimescu, *Prolegomene III* de Cornel Țăranu, *Sugestii II* de Octavian Nemescu), alături de *Continuum* pentru clavecin solo (solistă Ninuca Oșanu Pop) și *Anaktoria* de Iannis Xenakis, s-a bucurat de un real succes, fiind înregistrat și integral transmis de Radio Budapesta. Formația „Ars Nova" a susținut concerte cu același program în orașele Györ și Miskolc.

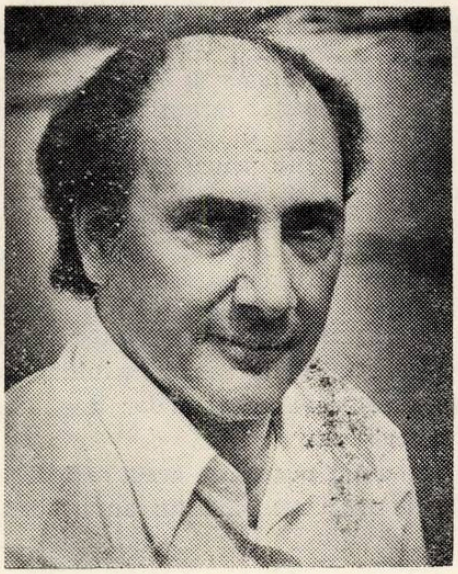
★

Suedia

Lucrarea compozitorului Cornel Țăranu, intitulată *Două poeme* de Ana Blandiana a fost interpretată la Stockholm de către formația „Marosensembler", sub bagheta lui Miklos Maros. Solistă — soprana Ilona Maros.

M. R.

Grigore Nica



Pentru Grigore Nica, muzica este un exerciţiu al formelor frumoase, un joc — superior organizat — al simetriilor, proporţiilor şi conciziunii.

Orice lucrare ai asculta — semnată Grigore Nica — descoperi imediat reticenţa faţă de spusa pletorică, faţă de gestica sonoră amplificată, mecanic doar, prin juxtapuneri.

Evoluţia compozitorului a fost marcată de o prelungită perioadă de iniţiere în tainele meseriei, care l-a ferit, însă, în faţa maturităţii, de tatonările specifice achiziţiilor făcute în grabă.

Aceleaşi raţiuni prezidează la conformaţia nespectaculară, lipsită de salturi şi rupturi imprevizibile, pe care o prezintă creaţia lui Grigore Nica. Deşi, din discuţiile cu compozitorul, am înţeles că vede o posibilă stratificare a lucrărilor sale în trei faze de evoluţie, personal aş susţine, mai degrabă, ideea unei coeziuni depline, din aproape în aproape formulată, a drumului parcurs de Grigore Nica ; drum îndreptat, în mod sigur, către deplina cunoaştere a sinelui formator al materiei sonore.

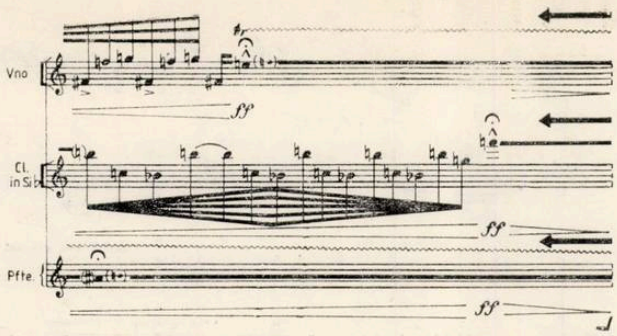
Pentru a demonstra afirmaţiile de mai sus, am ales patru compoziţii, circumscrise temporal în arcul de timp 1971—1978 care, fără a epuiza valenţele semantice ale muzicii lui Grigore Nica, depun o mărturie elocventă despre mecanismul, despre strategia producerii lor.

Dacă am lua în consideraţie axa paradigmatică a creaţiei compozitorului, am observa o deplasare, în timp, de la organizarea de tip serial către cea serial-modală, pentru a ajunge, în ultima perioadă, la o sinteză personală (presupunînd eliberarea de luxuriaţa cromaticului) a modalului.

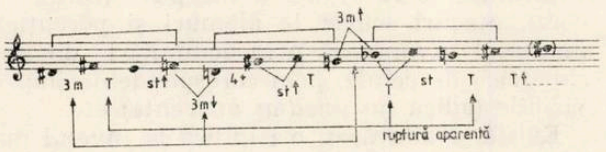
Prima lucrare pe care o propun studiului este *Trio*-ul pentru vioară, clarinet şi pian (1971) ; încep prin abordarea fenomenologică a datelor propuse de această compoziţie, pentru a semnala, ulterior, implicaţiile lor în planul determinărilor semantice.

Diagrama (formală) a *Trio*-ului este următoarea :

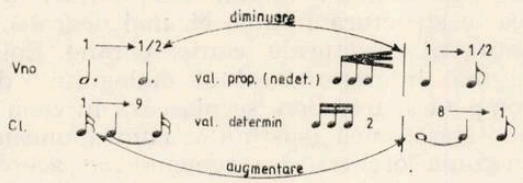
Secţiuni	I *(Moderato cant.)*	II *(Rubato)*	III *(Liberamente)*	IV *(Mod., rubato)*
Comp. instr.	vno, cl., pno.	vno., cl.	cl./pno.	vno.. cl., pno.
Funcţie în cadrul str. formale	*Preludiu*	*Intermezzo*	*Cadenza* (solo)	*Preludiu* R.I.
Org. sintact.	Polifonie	Monodie	Monodie	Polifonie.
Grad de org. paradigmat.	microforme mai controlate	microforme libere	microforme libere	microforme mai controlate.



Analiza microstructurilor indică o propensiune manifestă către simetrie, în sensul dinamic al termenului ; iată, de pildă, structura seriei prime a violinei (începutul părţii I) :



Structura ritmică (tot la începutul lucrării) se prezintă astfel :



Jocul dinamic al simetriilor şi corespondenţelor poate fi urmărit la toate nivelele micro şi macrostructurii. Acest fapt este urmarea firească a unei viziuni ce-şi propune, în mişcarea sonoră, apariţia echilibrului, a proporţiilor ce întăresc sentimentul permanenţei, tocmai în (prin) devenire ,în (prin) curgerea temporală.

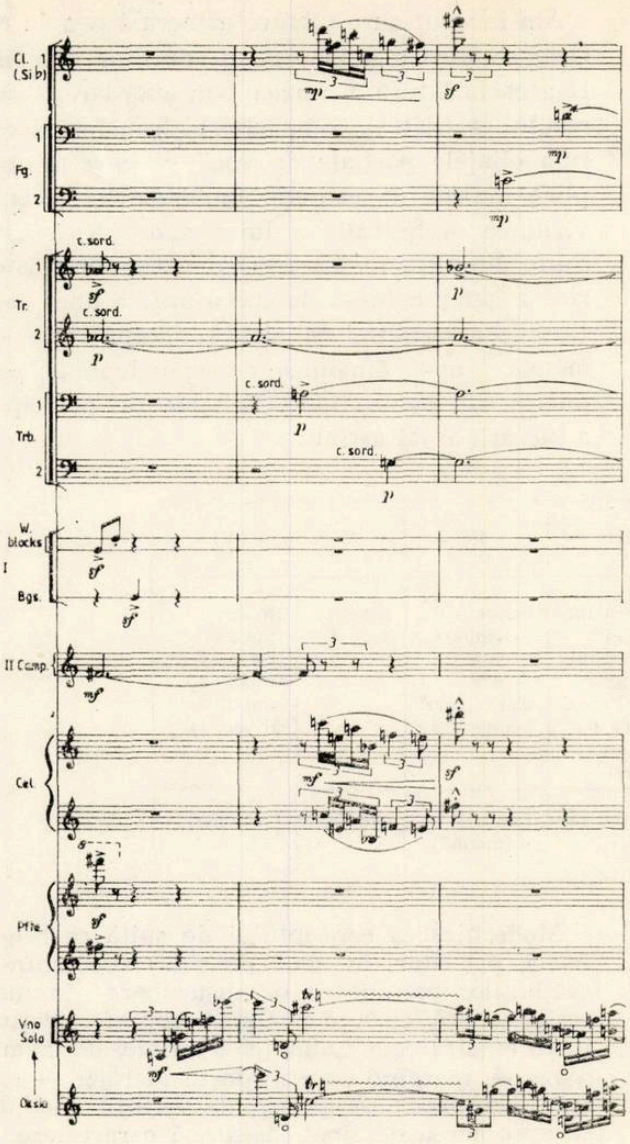
Am început cu o lucrare camerală pentru că Grigore Nica mărturiseşte o adeziune specială la această latură a muzicii ; în abordarea aparatului orchestral, compozitorul transferă acestuia aliajele parţiale de voci, pe care le implică muzica de cameră. Emblematică pentru viziunea orchestrală a lui Grigore Nica este *Suita* din 1972/73. Ea preia din devenirea istorică a genului ideea de succesiune a unor secţiuni contrastante. Şi aici, suverană este simetria, apoi dinamica corespondenţelor explicite sau subtextuale. Schema de principiu a lucrării arată astfel :

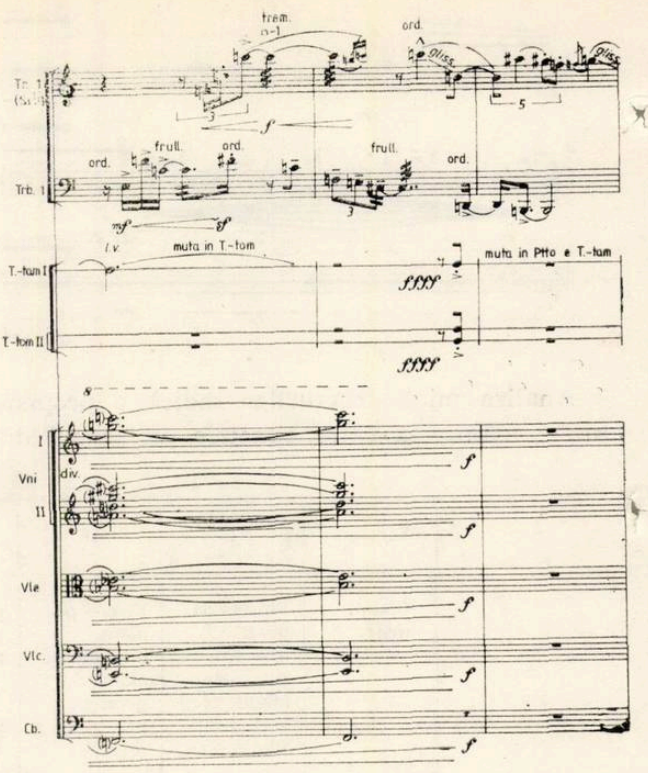
Secţiuni	I	II	III	IV	V	VI
Comp. instr.	vlni I+II perc. neacord. sufl. lemn. alăm/clar. sufl. lemn vlni I+II	Picc.+pf alăm. perc. neac. alăm. perc. ac pf.	picc+alăm perc+pf. picc+alăm +corzi— +cl.+corzi picc/fl.+ vibr.—cl+ +corzi	lemne— —lemne +corzi— —perc alăm—corzi lemne	simetr. sect. II	simetr. dinamic (cu mici modif. şi amplif. al sect I)
Stratif. sintact.	Polifonie	Omofonie	Mon. acomp.	Eterof+ +(monod)	Omofonie	Polifonie

Modernizarea conceptului de suită se reliefează, prioritar, în două direcţii : succesiunea secţiunilor marchează o „înşurubare" în materia sonoră care dezvăluie, treptat, straturi inedite (strategia „alianţelor" timbrale avansează — mergînd spre mijlocul lucrării — către o complexitate sporită, de textură, în timp ce apropierea de final înseamnă o rarefiere, o revenire la datele iniţiale, simple). În al doilea rînd, suita, aici, reprezintă o transformare progresivă a tehnicilor de sintaxă, astfel ca înlocuirea — subtilă — a uneia prin alta să contribuie la sublinierea unei combinatorii sonore bazate pe un număr restrîns de elemente, mereu aceleaşi de-a lungul lucrării.

Gîndirea camerală şi cea simfonică (se) interferează într-o ipostază nouă în *Concertul pentru vioară şi orchestră* din 1970—1971. Nu voi mai insista, acum, asupra organizării generale a lucrării, pentru că şi în lucrarea respectivă se găsesc idei semnalate anterior (de exemplu, cele patru părţi ale lucrării sînt dispuse astfel încît a patra să reprezinte un pandant al primei, iar a treia, al celei de a doua).

Principala trăsătură a *Concertului* lui Gr. Nica mi se pare a fi integrarea, treptată, a discursului violinei solistice (tratată, prioritar, în laturile ei esenţialmente melodice) în strategia „alianţelor" între diferitele grupuri de instrumente ale orchestrei.





Dacă, în accepţiunea sa istorică, Concertul instrumental presupune dialogul (în sens generic) între individ şi colectivitate, lucrarea lui Grigore Nica *este* o meditaţie contemporană în acest demers. Există o permanentă „analiză" a viorii asupra materialului oferit de orchestră şi invers ; edificator rămîne începutul părţii I a *Concertului,* în care instrumentul solist „extrage" de la diferitele compartimente ale orchestrei (în special grave) celule ritmico-melodice generatoare, pe care apoi, le retrocedează pentru avansarea tacticii de dezvoltare.

O ultimă lucrare pe care o propun discuţiei despre muzica lui Grigore Nica este piesa simfonică *Aegyssus* (1978) pentru alămuri, percuţie şi corzi.

Procesul componistic ce generează această piesă (care face parte dintr-un ciclu dedicat Dobrogei antice) este relativ simplu : o structură omofonă este dinamizată treptat pînă la transformarea ei în texturi fluide, apoi reaşezarea (regăsirea echilibrului) respectivei structuri într-un dialog (inedit) trompetă-trombon, peste rămăşiţe discrete ale respectivei alcătuiri omofone.

Nucleul dinamizării se află în însăşi succesiunea de acorduri de la început (coral, la corzi, atacuri scurte la alămuri şi percuţie) : discursul avansează prin acumulări dinamic simetrice de celule, prin corespondenţe imprevizibile (adică nu *imediat* aparente) etc.

Există, e adevărat, o ruptură la nivelul macrostructurii lucrării, prin apariţia celei de-a doua secţiuni (reprezentînd dinamizarea, propriu-zisă, a primei secţiuni) ; dar, fiind rezultatul creşterii organice produse în secţiunea I, ea nu se reataşează, informaţional, la clasicele (sau mai degrabă romanticele) salturi dramatice în structura formei, ci, mai degrabă, dramaturgiei structurale, contemporane. Episodul cel mai interesant, cel al dialogului dintre trompetă şi trombon, se plasează în zona polifono-eterofonică (susţinută, cum spuneam, de omofonia orchestrei, rememorînd acordurile de la început) alimentată, prin tehnici de producţie ritmico-melodice auto-generatoare, de coralul iniţial al compoziţiei.

Astfel, muzica lui Grigore Nica se plasează, chiar şi în realizările cele mai recente, sub semnul — contemporan — al dialecticii dintre autoreflectare şi reflectarea tradiţiei (ca sursă dinamică de semne şi sensuri preluate critic).

Fred POPOVICI

FENOMENUL MUZICAL DIN PERSPECTIVA TEORIEI SISTEMELOR

Cosmin GEORGESCU
Mario GEORGESCU

Ludwig von Bertalanffy într-o lucrare celebră, dedicată teoriei generale a sistemelor (4), consemna lapidar arta muzicală în calitatea sa de sistem, încadrînd-o în clasa „sistemelor simbolice", alături de „limbaj, logică, matematici, știință și morală". Era certificatul de atestare al deschiderii unei noi direcții contemporane de investigație posibilă a artei sunetelor, pe care, cu un nume generic, am putea-o numi muzicologie sistemică.

Desigur, la fel ca orice ipoteză științifică aflată într-o fază incipientă, demersul sistemic în muzicologie este obligat să își precizeze validitatea întemeierii sale logicoepistemologice. El trebuie să producă acele argumente care să probeze „verosimilitudinea" considerării sale în calitate de „nucleu tare" al unui „program de cercetare progresivă" (14), schițînd totodată modalitățile instituirii lui ca un nou orizont conceptual mai cuprinzător, de înțelegere, explicare și stăpînire a fenomenului muzical. Lucrul este cu atît mai evident cu cît, aflată la confluența a două domenii de vîrf ale cunoașterii științifice contemporane, muzicologia pe de o parte și teoria sistemelor pe de altă parte, muzicologia sistemică posedă statutul cert al unui cîmp de investigație interdisciplinar, supus deopotrivă virtuților, dar și vicisitudinilor tuturor întreprinderilor similare. Articolul de față își propune de aceea să încerce o clarificare a semnificațiilor posibile ale conceptului de muzicologie sistemică, urmînd ca sarcina elaborării unor modele sistemice efective ale fenomenului muzical să fie reluată într-o etapă ulterioară.

★
★ ★

Schițată de Bertalanffy în urmă cu mai bine de patruzeci de ani, teoria sistemelor a suferit un rapid proces de maturizare în special în ultimele două decenii, ca o consecință a tendințelor revoluției științifice și tehnice de elaborare a unei „teorii generale a totalităților organizate" (18). Astăzi, ea îndeplinește statutul unei discipline aflată în plină efervescență, care dispunînd de un model teoretic de maximă generalitate sintetizează o problematică cu profunde incidențe filozofice și o vocație spre formalizare și operaționalizare dintre cele mai accentuate. Așa cum s-a constituit pînă în prezent, configurația sa evidențiază existența următoarelor direcții (23) :

a). Fundamentarea ontologică a problematicii sistemelor (filozofia sistemelor) (15) ;

b). Abordarea în perspectiva structural funcțională a proprietăților și interacțiunilor sistemice fundamentale (teoria generală a sistemelor) (4) ;

c). Formalizarea matematică a conceptului de sistem (știința sistemelor) (12), (29) ;

d). Modelarea claselor particulare de sisteme în lumina conceptelor proprii direcțiilor b) și c) (teorii particulare ale sistemelor și ingineria sistemelor) (5), (18).

Aflată în prelungirea metodologiei structuraliste și a holismului în general, viziunea sistemică afirmă primatul relațiilor asupra elementelor și ireductibilitatea întregului la părți. Ea deplasează accentul de la invarianța structurală spre mecanismele realizării sale dinamice, concepînd obiectele într-o permanentă mișcare și interdependență (18). De asemenea, în opoziție cu cibernetica, orientată asupra investigării integralității obiectelor în calitate de „cutii negre" și a rolului conexiunii inverse în stabilizarea acestora (2), abordarea sistemică este interesată în surprinderea unor trăsături sistemice noi, cum ar fi ierarhizarea (19) și autoorganizarea (1). Ea realizează o înțelegere atît a procesualității funcționale a sincroniei structurale, prin jocul adaptativ al evoluției către stări tot mai stabile (teoria sistemelor instruibile, (17)), cît și a problematicii diacronice a revoluției structurale, în procesul emergenței unor sisteme mai complexe (proiectarea sistemelor, teoria sistemelor cu autoorganizare evolutivă, teoria catastrofelor, etc.) (29), (26), (9).

Apărută prin conceptualizarea izomorfismelor proprii diverselor tipuri concrete de sistem (4), teoria sistemelor se conturează ca o disciplină cu caracter general, care elaborînd o metodologie cu deschidere universală, se instituie alături de matematică, logică, semiotică și teoria informației, drept unul dintre factorii activi ai unificării științei. O dovadă certă în acest sens o constituie faptul că ea a devenit deja un instrument important de lucru în procesul reconstrucției teoretice a altor discipline (10), printre care amintim : biologia, științele sociale (18), psihologia, antropologia, economia, marketingul, științele tehnice, etc. Pentru disciplinele particulare, și între acestea se numără evident și muzicologia, teoria sistemelor îndeplinește așadar rolul unei noi „paradigme", apță să ofere o perspectivă conceptuală și metodologică totalizatoare și fecundă.

★
★ ★

Teoria generală a sistemelor (4) își propune ca, pornind de la o definiție de tip ontologic a sistemului, înțeles în accepția unui complex de elemente în interacțiune, să formuleze o serie de caracteristici

ale întregului organizat, cum ar fi : integralitatea, ordinul, centralizarea, competiția, finalitatea, etc., aplicîndu-le apoi la explicarea diverselor clase de fenomene particulare. În această perspectivă, fenomenul muzical, considerat în sensul finalității sale comunicațional estetice globale, poate fi interpretat și el ca un sistem concret, de un tip special.

Fie, spre exemplu, opera artistică muzicală, înțeleasă ca o mulțime de fenomene sonore, structurate sub anumite planuri, melodice și/sau armonice, polifonice, de formă, agogice, coloristice, etc., în condiția existenței receptivității estetice a unei anumite comunități umane, aculturată în raport cu ele la un anumit moment dat. Este evident că opera muzicală, astfel considerată, satisface definiția sistemului ca ansamblu de componente în interacțiune, întrucît comportarea oricăruia dintre elementele sale în raport cu relația de structurabilitate axiologică, proprie unei anumite matrici stilistice, este diferită de comportarea lui în raport cu alte relații. Se observă caracterul general al interpretării, care permite înglobarea într-un numitor comun a unor manifestări muzicale diverse, de la incantația budhistă și fugile lui Bach la muzica concretă, prelucrată cu ajutorul sintetizatoarelor etc.

O proprietate definitorie a sistemului operei muzicale este integralitatea. Ea se caracterizează prin faptul că însușirile întregului muzical, comparate cu acelea ale elementelor, apar ca emergente. Este suficient în acest sens să detașăm un plan dintr-o lucrare muzicală (indiferent că este vorba de o linie melodică, de o înlănțuire armonică sau chiar de o secțiune efectivă), și să-l ascultăm în afara contextului său, pentru a înțelege că semnificațiile lui nu sînt sumative, adică invariante în raport cu complexul operei muzicale, ci constitutive, deci în dependență de relațiile specifice din interiorul ei.

Sistemul operei muzicale posedă de asemenea proprietatea de ordin ierarhic (15). Conceptul vrea să sublinieze faptul că, dacă pe de o parte elementele sistemului au caracteristicile funcționale ale întregului (sînt deci subsisteme), pe de altă parte acesta poate fi considerat ca element în cadrul unui sistem de ordin superior (suprasistem sau ambianță), și așa mai departe, în ambele sensuri. Apare deci posibilitatea studiului fenomenelor sonore, proprii operei muzicale, ca sisteme independente. Avem, astfel, sistemul intonațional, ritmic, melodic, armonic, polifonic, al formei, etc. Opera muzicală se încadrează la rîndul ei într-o serie sistemică crescătoare, în care nivelul imediat supraordonat îl constituie sistemul genurilor muzicale, înglobat la rîndul său în cadrul sistemului stilului muzical, etc. Se schițează acum o teorie a nivelelor de organizare ierarhică a fenomenului muzical (vezi fig. 1) căreia îi corespunde o ordine ierarhică a structurilor și a funcțiilor în cadrul căreia opera muzicală nu este nici punctul inițial și nici cel terminus. Elaborarea ei unitară, în sensul identificării exacte a tuturor nivelelor, a specificului și a interacțiunii lor constituie o sarcină ce revine analizei de sistem a muzicologiei contemporane. Considerăm însă că ea solicită aportul unor variante sistemice mai specializate, dintre care amintim în primul rînd teoria sistemelor ierarhice multinivelare (19). Totodată, ca reflex metodologic al ca-

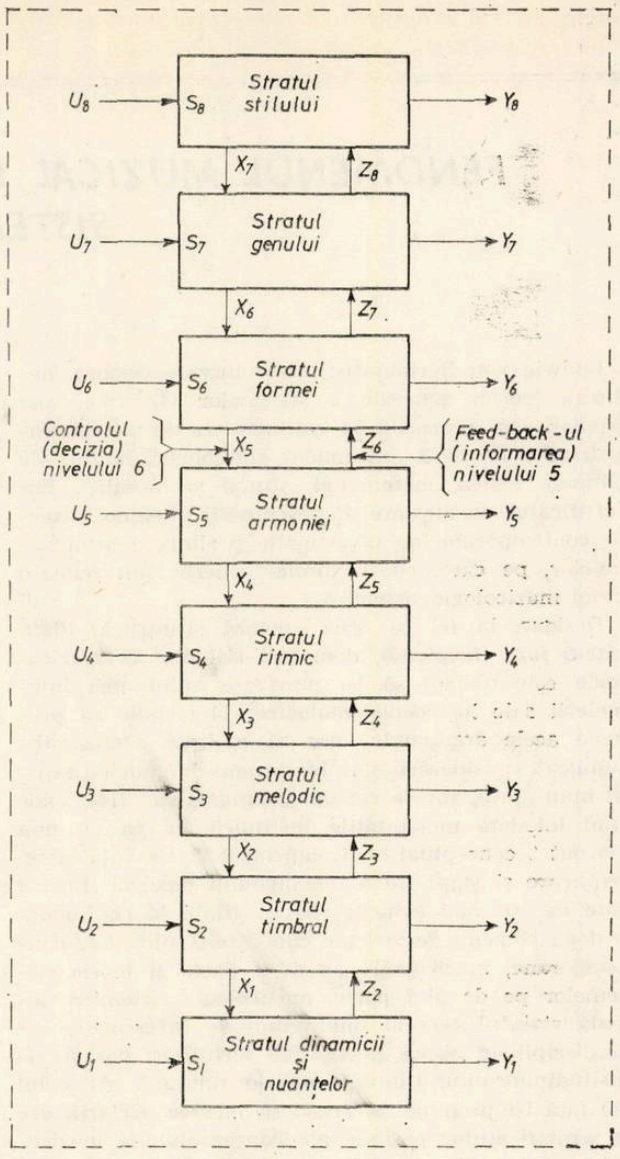


Fig. 1

racterului multidimensional al fenomenului muzical, se evidențiază necesitatea aplicării unei multiplicități complementare a planurilor de analiză sistemică, atît în sensul cultivării unor orizonturi de identificare și abordare alternativă, cît și în cadrul aceleiași variante. De aceea, considerăm în continuare că putem vorbi de sistemul muzicii în general, precizînd de fiecare dată nivelul de investigație vizat.

O caracteristică specifică a fenomenului muzical o constituie și faptul că el este sistem deschis (4). Dihotomia sistemelor în închise și deschise vrea să surprindă modalitățile interacțiunii acestora cu ambianța. Se postulează existența unei mulțimi de legături interne (structura internă), a unui ansamblu de legături externe (intrări și ieșiri), și a unei bucle de reacție de la ieșire la intrare (feed-back) (2). Dacă intrarea reprezintă influența ambianței asupra sistemului, iar ieșirea răspunsul sistemului la solicitările ambianței, procesele de feed-back desemnează în schimb reglarea acestor interacțiuni în sensul menținerii lor în limitele convenabile stabilității structurii interne a sistemului, prin acțiunea ieșirii

asupra intrării. Conexiunile inverse pot fi negative, atunci cînd ieşirea micşorează intrarea, conservînd sistemul de perturbaţii, şi pozitive, în cazul în care ieşirea amplifică acţiunea intrării, generînd procese de creştere, prin înzestrarea sistemului cu proprietăţi noi. Sistemele a căror structură este de forma feed-back-ului negativ se numesc închise, pe cînd cele caracterizate de feed-back-ul pozitiv sînt sisteme deschise. Apare evident că sistemul muzical, privit în procesualitatea sa istorică, are caracteristicile unui sistem deschis. Să considerăm ca intrări ansamblul fenomenelor materiale şi spirituale pe care conştiinţa şi existenţa socială le exercită asupra artei muzicale (o nouă sensibilitate umană şi estetică, o dezvoltare a celorlalte arte, a filozofiei şi culturii, dar şi a ştiinţei şi tehnicii în general), iar ca ieşiri totalitatea fenomenelor muzicale în care cele dintîi se întruchipează (noi genuri, forme şi stiluri muzicale, o îmbogăţire a tehnicii instrumentale şi componistice, o rafinare şi o intelectualizare, a gustului, conştiinţei şi a culturii muzicale). Atunci feed-back-ul specific sistemului muzicii este unul de tip pozitiv, în sensul că amplificarea fenomenului muzical atrage după sine creşterea corespunzătoare a influenţei factorilor ambianţei sale. Spre exemplu sporirea sensibilităţii muzicale contribuie la diversificarea problematicii umane în general, iar aceasta duce în continuare la dezvoltarea celei dintîi, ş.a.m.d. Întrucît sistemului muzical îi este proprie o ierarhie de nivele (19), feed-back-ul său global se descompune pe mai multe componente locale (10) corespunzătoare subsistemelor lui. Muzica relevă astfel o ierarhie a structurilor de feed-back, fiecare de un anumit tip şi cu propriul său obiectiv subordonat celui de ansamblu. Să analizăm cazul operei muzicale. Ea poate fi privită ca sistem deschis cel puţin din două puncte de vedere : cel al genezei (opera ca proces sau poetica sa), şi cel al semanticii (opera ca produs sau estetica sa) (20).

În cazul genezei, intrările sînt reprezentate de mulţimea fenomenelor sonore brute (nestructurate conform exigenţelor proprii operei muzicale), filtrate printr-o anumită stare de sensibilitate estetică, proprie compozitorului, iar ieşirile reprezintă fenomenele sonore organizate treptat ca operă de artă. Aici direcţia de influenţă a feed-back-ului nu este univocă, el acţionînd fie în sensul amplificării anumitor intrări, fie în cel al diminuării altora, totul conform exigenţelor structurii muzicale abstracte (interne) a operei, prin care acestea sînt filtrate. Astfel, unitatea dintre feed-back-ul negativ şi pozitiv pare a fi unul din mecanismele fundamentale care guvernează procesul de naştere al creaţiei muzicale, el fiind întruchipat în ceea ce se numeşte „jocul perpetuu dintre inspiraţie şi tehnică". Totuşi, deoarece sensul de constituire al operei îl reprezintă dezvăluirea potenţialităţilor expresive incluse într-un anumit material sonor dat, feed-back-ul va acţiona cu precădere în sensul extinderii şi diversificării acestui nucleu de intrări, ceea ce va asigura caracterul deschis al sistemului.

În cazul al doilea (cel al semanticii operei), surprinderea deschiderii presupune o deplasare preliminară a planului de analiză. Să considerăm ca intrare ansamblul problematicii şi al semnificaţiilor umane ataşabile unei opere muzicale, dată ca structură în sine (nivelul neutru), iar ca ieşire opera muzicală ca realitate estetică, percepută nemijlocit. Atunci feed-back-ul va acţiona sub forma unui modelator, care va şterge sau va amplifica treptat semnificaţiile de la intrare, totul în direcţia îmbogăţirii anumitor sensuri fundamentale, imanente operei. Se observă că, deşi fiecare generaţie acordă mereu alte interpretări operelor unui anumit compozitor, totuşi „lumile lor posibile" nu sînt incomensurabile, ci alternativ cumulative. Este acea situaţie estetică vizată atunci cînd, cu o expresie consacrată, vorbim despre „opera deschisă", şi care, în cazul lucrării muzicale (şi nu numai al ei) corespunde chiar deschiderii sistemice.

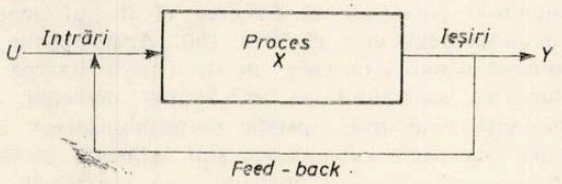


Fig. 2

Dacă jocul conexiunilor inverse şi preponderenţa feed-back-ului pozitiv sînt relevante în surprinderea mecanismelor externe ale creşterii muzicii, în schimb, în ceea ce priveşte determinismul intern al procesului, principiul individualizării şi centralizării progresive trebuie notat în primul rînd (4).

Urmărind evoluţia sistemului muzical (numită în mod obişnuit istoria muzicii), vom observa că, într-adevăr, în cuprinsul său, progresul se realizează preponderent ca o trecere de la integralitatea nediferenţiată la o diferenţiere treptată a părţilor. Amintim emanciparea muzicii din blocul sincretic al artei primitive, naşterea polifoniei şi a armoniei, apariţia genurilor şi a formelor muzicale, tendinţa diversificării stilistice, principiul contrastului tonal şi tematic (la nivelul formei clasice), etc.

Ca o tendinţă contrară se manifestă totodată procesul integrării progresive a elementelor muzicale nou elaborate în raport cu un anumit centru de organizare al structurii. Integrarea se poate desfăşura pe orizontală, atunci cînd se realizează între componentele aceluiaşi nivel (integrarea operei clasice pe baza unităţii tonale, a celei romantice prin intermediul ciclismului sau leitmotivelor, a celei seriale cu ajutorul seriei), ori pe verticală, între nivele ierarhice diferite (centralizarea operei preclasice prin supremaţia etajului polifonic, sau a celei clasice şi romantice prin preponderenţa stratului armonic, etc.).

Procesul acţionează atît la nivelul sistemului muzical în ansamblu, cît şi în cadrul fiecărui subsistem în parte. Spre exemplu, tonica şi dominanta centralizează subsistemul armoniei tradiţionale, iar acesta integrează sistemul muzicii clasice. Între tendinţa spre centralizare şi cea spre individualizare se stabileşte în anumite perioade un anumit echilibru, perturbat uneori de stări de dezechilibru. Astfel stilul vechilor polifonişti manifestă orientarea spre descentralizare, prin independenţa accentuată acordată vocilor, în timp ce polifonia clasică realizează o centralizare a discursului în jurul elementului melodic. Pe un alt plan, clasicismul oferă perspectiva unei

integrări a sistemului muzical, descentralizat apoi prin diversificări succesive de către romantism şi postromantism, uneori într-un mod excesiv. Atonalismul, serialismul şi muzica stochastică pot primi interpretări similare.

Alături de proprietăţile diferenţierii şi centralizării, o problemă esenţială a dinamicii sistemului deschis al muzicii o constituie precizarea direcţiei de ansamblu şi a etapelor lui principale de creştere. În acest sens semnificativ este cuplul de concepte : autostabilizare adaptativă — autoorganizare evolutivă (15) şi unitatea lui funcţională.

Autostabilizarea adaptativă ((1), (17)) corespunde perioadei de creştere ascendentă a sistemului, cînd are loc procesul desfăşurării treptate a informaţiei structurale potenţiale şi trecerea ei în informaţie structurală reglatorie efectivă (26). Acum poate fi surprinsă o dublă mişcare : pe de o parte fixarea şi balansarea sistemului pe un anumit domeniu de invarianţă structurală specific (autostabilizarea), iar pe de altă parte expandarea, sub influenţa perturbaţiilor momentane, a nucleului său structural, în direcţia realizării unor stări staţionare şi a unui comportament sistemic tot mai diversificat (adaptarea).

Să considerăm sistemul muzical clasic, privit în dezvoltarea sa istorică. Atunci structura sa este reprezentată prin matricea sa stilistică, aşa cum a fost ea schiţată de şcoala de la Mannheim, sau de fiii lui Bach, întrucît ansamblul trăsăturilor ei poate fi recunoscut în diverse ipostaze ca fiind invariant în toate creaţiile reprezentanţilor clasicismului, de la Stamitz pînă la Beethoven inclusiv. Pe de altă parte, operele acestora, privite în succesiunea momentelor de afirmare şi înflorire a curentului clasic, apar ca etape diverse ale procesului de adaptare a structurii sistemului la multiplicitatea influenţelor suprasistemului muzical, şi în primul rînd la impactul unei noi problematici umane, aflată într-o continuă autogenerare.

Cel care realizează prima exteriorizare integrală a potenţialului stilistic al clasicismului este Haydn. În opera sa sistemul muzicii clasice apare în forma standard, parametrii lui structurali parcurgînd integral plaja valorilor admisibile, indiferent că este vorba de nivelul genului, al formei sau al armoniei muzicale, cît şi sub unghiul coordonării lor în planul expresivităţii formale .

La rîndul ei, creaţia lui Mozart se înfăţişează ca o variantă adaptativă în care echilibrarea se efectuează atît printr-o decupare inventivă a componentelor operei muzicale, cît şi pe linia obţinerii unui cuplaj ierarhic de tip nou al sistemului global.

La Beethoven, adaptarea structurii clasice atinge limita valorilor maximal admisibile. Acum semnalăm existenţa unui conflict tot mai accentuat al optimurilor locale, ceea ce face ca, în condiţiile unei saturaţii extreme a restricţiilor structurale la nivelul fiecărui subsistem şi deopotrivă a interacţiunii lor verticale, sistemul muzical în ansamblu să se stabilizeze în condiţiile unei deplasări a optimului său global (19). Este ceea ce se afirmă în mod obişnuit cînd spunem că „la Beethoven expresia muzicală sparge tiparul formal".

Prin creaţia beethoveniană păşim totodată într-o fază nouă a sistemului muzicii clasice, în care funcţionalitatea principiului reglajului sincron (prin structură) începe să fie dominată de cea a reglajului diacron (prin salt structural) : etapa autoorganizării evolutive (15).

Aceasta se defineşte ca fiind însuşirea proprie unei anumite clase a sistemelor deschise, de a reuşi să-şi menţină ordinea internă în condiţiile de criză ale epuizării potenţialului lor, prin tranziţia, ca urmare a uneia sau mai multor mutaţii structurale ascendente, către stări de organizare tot mai complexe (1).

Dacă avem în vedere sistemele ierarhice (19), în rîndul cărora se numără şi muzica, autoorganizarea corespunde perioadei cînd, datorită diferenţierii şi specializării subsistemelor, ca şi a amplificării gradului lor de interdependenţă, este atinsă limita critică a procesului de creştere, dincolo de care menţinerea consistenţei sistemului devine imposibilă. Legea interacţiunii verticale a subsistemelor generează astfel redistribuirea eşalonării lor ierarhice, redînd sistemului echilibrul său intern.

Subliniem că, pentru cazul sistemelor artistice, cărora le este proprie o finalitate de tip estetic, problema crizei structurale îmbracă forma specifică a epuizării potenţialului expresiv al matricei lor stilistice. De aceea, atîta timp cît sistemul muzicii reuşeşte să asigure originalitatea coechilibrării formei şi emoţiei muzicale, procesul diversificării succesive a unuia sau altuia dintre stilurile sale poate continua nestingherit. Fiind însă un proces finit dimensional tranziţia spre maturitate este însoţită de o epuizare treptată a spaţiului stărilor, ceea ce face ca, peste această limită, îndeplinirea funcţionalităţii lui specifice să fie puternic perturbată (11). Este perioada în care, proliferarea artei muzicale academice şi a epigonismelor de tot felul înăbuşe autenticitatea expresiei. Astfel se constituie seria de anomalii estetice severe care inaugurează faza autoorganizării evolutive, cînd are loc saltul de la vechiul stil muzical, dotat cu o structură funcţional epuizată, la un stil nou, a cărui structură, discernabilă (29) şi neizomorfă cu a celui dintîi, este înzestrată cu o complexitate a spaţiului stărilor sporită.

Pentru a reveni la creaţia lui Beethoven (şi amintim aici în special unele sonate, concerte, dar mai ales ultimele cvartete), prin ea, traiectoria evolutivă a sistemului muzical clasic pătrunde în zona fazei „extraordinare" a „revoluţiei" artistice (13), inaugurînd linia de discontinuitate a „tăieturii" structurale reprezentată de naşterea stilului romantic. Caracterul autoorganizator al momentului se evidenţiază mai pregnant dacă avem în vedere relaţia de „reducţie" care se stabileşte între cele două stiluri.

Romantismul apare ca o dezvoltare pe un plan superior a tendinţelor proprii clasicismului, efectuată în condiţiile dislocării perspectivei lui reglatorii (o nouă funcţionalitate, noi optimuri, eventual o nouă ierarhizare a blocurilor şi în orice caz noi modalităţi de coordonare la nivel global (19)). Pe de altă parte faza de „revoluţie" nu presupune ca obligatorie realizarea reglajului diacron la nivelul tuturor componentelor sistemului muzical. Amintim cazul subsistemului armonic, ai cărui parametri structurali nu depăşesc, în perioada amintită, limita valorilor maxi-

mal admisibile, armonia romantică fiind doar o extensiune, prin intersubstituția funcțiilor tonale, a armoniei clasice. Iată cum, în ciuda filonului unei continuități locale, specificitatea de ansamblu a filtrajului neostructurant face ca, în succesiunea stilurilor muzicale, conservativitatea transferului de informație structurală să fie parțială și nestrictă (9).

În lumina celor amintite, faza „revoluției" artistice muzicale, reprezentată în exemplul susmenționat de saltul clasicism-romantism, apare reglată printr-un triplu determinism sistemic : 1). al ambianței muzicale ; 2). al sistemului muzical propriu-zis ; 3). al subsistemelor sale. (11).

1). Sub influența marilor evenimente social politice de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, condiția spiritualității contemporanilor revoluției franceze și ai campaniilor napoleoniene suferă mutații substanțiale : un nou sentiment existențial, o altă perspectivă asupra destinului cosmic al omului, noi angoase și visuri, noi speranțe și spaime. Presimțite și exprimate de către sistemul literaturii, al picturii și al filozofiei, ele exercită o presiune directă asupra sistemului muzical, solicitînd reorganizarea lui.

2). Această perturbație globală generalizată se manifestă la nivelul sistemului muzicii într-o formă specifică : necesitatea de a schimba forma funcției obiectiv și mulțimea valorilor sale de comandă (12), sau altfel spus obligativitatea edificării unor alte tipare constructive ale operei muzicale.

3). Reconstrucția muzicii nu se poate face decît în dependență directă de starea subsistemelor ei. Genurile și formele, armonia și melodia romantică sînt deci elaborate pornind de la nivelul dezvoltării lor în clasicism. Din mulțimea posibilităților locale vor fi totuși selecționate, în raport cu comanda sistemului, acelea care se dovedesc mai adecvate cerințelor noului ideal muzical.

Existența determinismului sistemic circumscrie saltul amintit într-un spațiu al posibilităților sesizabil principial printr-o cutie morfologică (8). Întrucît însă dimensiunile ei sînt foarte mari, strategia neostructurantă a sistemului muzical se definește printr-o serie de caracteristici suplimentare.

Astfel, în anumite momente istorice, procesul autoorganizării cunoaște o desfășurare statistic probabilistă (9), în sensul fisionării, prin „revoluție" artistică, a vechii matrici stilistice într-un evantai de structuri muzicale complementare. Este cazul „crizei" postromantice de la sfîrșitul secolului trecut, cînd epuizarea potențialului muzical al romantismului este soluționată prin „vectorializarea" (9) unei adevărate „configurații" de variante stilistice noi : impresionismul, expresionismul, atonalismul și apoi serialismul, neoclasicismul, modalismul. Fiecare dintre ele constituie o alternativă structurală prin care sînt identificate punctele de „catastrofă generalizată" (26), declanșate de perturbațiile exogene și sînt testate soluții artistice novatoare. Legea obiectivă a rezolvării „crizei" muzicale pare acum să rezide în schimbarea sistemului în adîncime, pe mai multe direcții (11). Trebuie remarcat că situația caracterizează în special perioadele de încheiere ale unor cicluri structurale mai largi, postromantismul corespunzînd etapei finale a evoluției sistemului armoniei tradiționale.

Istoria evidențiază și existența procesului invers, al nașterii stilurilor muzicale prin fuziunea originală a unor structuri stilistice „mame" (6), care, deși anterior elaborate, dovedesc virtuțile integrative proprii „atractorilor" (26), generînd matrici muzicale noi, ireductibile. Amintim între altele neoclasicismul, neoserialismul și neomodalismul.

Menționăm totodată creația anumitor compozitori, cum ar fi Enescu sau Stravinski, a cărei traiectorie străbate mai multe straturi stilistice, ceea ce face ca aici să putem vorbi fie de o suită de momente autoorganizatorice, fie de o eșalonare a operei lor pe structuri muzicale distincte.

Este evident că, la nivelul sistemului global al muzicii, caracterizat printr-o complexitate structurală și funcțională uriașă, rezultată din multiplicitatea planurilor și a tipurilor de relații inter- și intraierarhice (15), ca și a subsistemelor de nivel diferit, o viziune omogenă asupra dinamicii fenomenului muzical este înșelătoare (11). Fiecare stil, gen sau formă își realizează evoluția conform imperativelor unei problematici proprii, atingîndu-și limitele și efectuînd salturi „morfogenetice" (26) în moduri și prin mecanisme distincte. Totuși, în perspectiva detectării, sistemic adecvate, a structurilor profunde, ca și a înțelegerii judicioase a raportului dintre „istoria internă" și „istoria externă" a muzicii (14), dinamica lor globală poate fi subsumată în mod unitar conceptelor din teoria autoorganizării.

★
★ ★

Desigur, așa după cum s-a subliniat adeseori, teoria sistemelor nu este o piatră universală în descifrarea problemelor cunoașterii contemporane. Ea este însă un instrument cert de investigație, care permite obținerea unui nivel de generalizare mediu cu privire la structura, funcționarea și evoluția sistemelor oarecare. De aceea, dacă ne referim la implicațiile ei asupra muzicologiei actuale, apare evident că, în virtutea caracterului său euristic, abordarea sistemică poate juca rolul unui nucleu conceptual catalizator, contribuind, în modalități proprii, la îmbogățirea perspectivei teoretice a fenomenului muzical.

Ea ridică problema înțelegerii operei muzicale ca o macrostructură complexă, rezultantă a interacțiunii dinamice a unor substraturi relativ independente, în cadrul unui proces de optimizare global.

Ea solicită o înțelegere unitară a sistemului muzicii și o reanalizare, pe această bază, a istoriei creșterii sale.

Mai presus de toate însă, ea impune un efort continuu de fundamentare a profilului interdisciplinar sintetic al muzicologiei, atît în direcția accentuării transferului de metode și modele din spații epistemologice diverse, cît și în sensul intensificării tendințelor de integrare a aspectelor explicative și normative, empirice și teoretice, sincrone și diacrone.

Iată de ce, într-o lucrare viitoare, vom încerca o descifrare a acestor implicații, de astă dată așa cum

rezultă ele în lumina unor variante sistemice formalizate, printre care se numără teoria sistemelor dinamice, teoria sistemelor ierarhice multinivelare și teoria catastrofelor.

*

* *

Bibliografie

(1). *Ashby, R. W.* — Principles of self-organising systems, în H. von Foerster, G. W. Zopf (eds.), Principles of Self-Organization, Pergamon Press, London, 1962.

(2). *Ashby, R. W.* — An Introduction to Cybernetics, Ed. J. Wiley & Sons, New York, 1956.

(3). *Berger, W.* — Dimensiuni modale ,București, Ed. Muzicală, 1979.

(4). *Bertalanffy, L. von* — General System Theory, New York, G. Braziller, 1968.

(5). *Blachowitz, J. A.* — Systems Theory and Evolutionary Models of Development of Science, în Philosophy of Science, 2 (39), 1971.

(6). *Bourbaki, N.* — Arhitectura matematicii, în Logică și filozofie, București, 1966.

(7). *Ciocan, D.* — Introducere în teoria limbajelor formale și a automatelor pentru muzicieni, Vol. I, Litografia Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1980.

(8). * * * — Curs de prognoză, elaborat de Laboratorul de cercetări prospective al Universității București, CIDSP, 1972.

(9). *Dumitru, N. S.* — Sistem social, praxis, experiment, București, Editura Științifică, 1974.

(10). *Forrester, J. W.* — Principiile sistemelor, Editura Tehnică, București, 1979.

(11). *Georgescu, M., Georgescu, C.* — O abordare sistemică a structurii și dinamicii științei : de la mecanica newtoniană la teoria relativității, în * * * — Concepții asupra dezvoltării științei, Editura Politică, București, 1978.

(12). *Kalman, R. E., Falb, P. L., Arbib, M. A.* — Topics in Mathematical System Theory, Mc. Graw-Hill, New York, 1969.

(13). *Kuhn, Th. S.* — The Structure of the Scientific Revolutions, (2-nd ed.) Chicago, 1970.

(14). *Lakatos, I.* — The Methodology of Scientific Research Programmes, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.

(15). *Laszlo, E.* — Introduction to Systems Philosophy, Harper Torchbooks, New York, 1972.

(16). *Lincoln, H. B. (ed)* — The Computer and Music, Cornell University Press, Ithaca, 1970.

(17). *Maliţa, M.* — Teoria sistemelor adaptative și instruibile, în * * * — Revoluția științifică-tehnică și modernizarea forțelor de producție, Editura Politică, București, 1976.

(18). *Maliţa, M. (coordonator)* — Sisteme în științele sociale, Editura Academiei R.S.R., București, 1977.

(19). *Mesarović, M., Macko, D., Takahara, Y.* — Theory of Hierarchical, Multilevel Systems, Cleveland, Ohio, 1970.

(20). *Natiez, J. J.* — Fondements d'une semiologie de la musique, Union Générale d'Edition, Paris, 1975.

(21). *Niculescu, Șt.* — O teorie a sintaxei muzicale, Muzica, 3, 1973.

(22). *Penescu, C.* — Sisteme, Editura Tehnică, București, 1975.

(23). *M'Pherson, P. K.* — Perspectiva științei și filozofiei sistemelor, în Revista Învățământului Superior, Forum, 7, 1974.

(24). *Ruwet, N.* — Langage, Musique, Poésie, Edition du Seuil, Paris, 1972.

(25). *Stroe, A.* — Compoziții și clase de compoziții muzicale, Muzica 4, 6, 11, (1970), 6, 1971.

(26). *Thom, R.* — Stabilité Structurelle et Morphogénèse, W. A. Benjamin Inc., Reading, New York, 1972.

(27). *Vieru, A.* — Cartea modurilor, vol. I, Editura Muzicală, București, 1980.

(28). *Vigier, J. P.* — La théorie des niveaux et la dialectique de la nature, în La Pansée, 99, 1961.

(29). *Zadeh, A. L., Polak, E., ș.a.* — Teoria sistemelor, Editura tehnică, București, 1973.

Sculptorul Ion Jalea

Mircea DEAC

Ion Jalea, care a dispărut dintre noi la 7 noiembrie 1983, în vîrstă de 96 de ani, lasă în urma sa o operă vastă, cuprinzătoare şi strălucitoare în redarea istoriei şi vieţii social-culturale contemporane. Şi, poate cel mai cuprinzător testament al artistului au fost cuvintele lui rostite la expoziţia retrospectivă din martie 1983, la aniversarea a 95 de ani : „Arta nu cunoaşte decît tinereţe", deoarece nimic nu este mai viu, mai proaspăt, mai actual, mai tînăr decît opera sa.

S-a născut în comuna Casimcea, judeţul Tulcea, la 19 mai 1887. După gimnaziul făcut la Constanţa, urmează, ca bursier al judeţului, Şcoala superioară de arte şi meserii din Bucureşti. Primul profesor de sculptură i-a fost, la această şcoală, Şt. Ionescu-Valbudea. După aceea, la Şcoala de Belle arte, din Bucureşti, are profesori la sculptură pe Vladimir Hegel şi pe Dimitrie Paciurea iar la desen şi gravură pe Gabriel Popescu, ceea ce explică şi pasiunea artistului pentru desen. Studiile şi le-a completat la Paris cu Paul Landowski, Henri Bouchard şi Jean Paul Laurens, la Academia Julian, dar a frecventat şi atelierele lui Rodin şi Bourdelle, pentru care a manifestat o deplină admiraţie, multe din lucrările sale ducîndu-ne cu gîndul la cei doi titani, la ceea ce a dat mai strălucitor sculptura în primele decenii ale secolului nostru.

Încă din primii ani ai lungului drum în artă, Ion Jalea şi-a îndreptat atenţia spre temele mitologiei şi legendelor româneşti, alături de o continuă preocupare de a readuce în prezent istoria şi eroii ei populari, de a înfăţişa frămîntările prezentului şi de a portretiza figurile reprezentative ale contemporaneităţii. Astfel a realizat în piatră, într-o interpretare romantică, cunoscutele personaje din legendele şi basmele româneşti *Sfarmă piatră* şi *Strîmbă lemne*. Artistul s-a inspirat şi din versurile lui Alecsandri — în care eroul Briar călare pe un bivol goneşte cu braţele întinse după o himeră, după cum a fost atras şi de figura mitologică a lui Lucifer, de acest demon ridicat împotriva cerului, simbolizînd îndrăzneala şi ideea de răzvrătire.

Cînd Jalea plecase în Franţa, pentru a se desăvîrşi, războiul începuse. Fiind chemat sub arme, artistul a fost nevoit să părăsească Franţa şi după o călătorie lungă, cu multe peripeţii şi ocoluri, se întoarce în ţară trecînd prin nordul Europei şi prin Petrograd. Pe front a realizat numeroase mici sculpturi, „schiţe de front", ce redau, cu sensibilitate şi prospeţimea inspiraţiei directe, înţelegerea artistului pentru greul unui război dus în mari lipsuri dar cu mult elan patriotic. Astfel sînt *Soldat pe front* sau *Cal căzut*. Războiul l-a lovit crunt şi pe artist. La Mărăşeşti, în august 1917, cade grav rănit şi după grele suferinţe pierde braţul stîng. Am putea spune că din acest moment începe pentru artist o epocă de eroism artistic, de luptă cu sine dar şi de mari biruinţe în sculptură. Nu cedează durerii, ci face din suferinţă o forţă asupra vieţii şi destinului său. La sfîrşitul războiului sculptorul revine la Paris unde începe să lucreze la *Monumentul ostaşilor francezi*, al celor ce căzuseră pe pămîntul României în timpul războiului, monument realizat în marmoră şi ridicat în Cişmigiu în 1922. În această perioadă realizează şi una dintre cele mai expresive lucrări, *Hercule doborînd centaurul*, prezentată la Salonul de Toamnă, la Paris, fiind remarcată şi elogiată. *Hercule doborînd centaurul* este o sculptură monumentală, dinamică, impresionantă, ce se înscrie admirabil în spaţiu. Ea reprezintă glorificarea forţei umane, lupta împotriva răului, frumuseţea fizică, lucrare ce ne aminteşte de capodoperele sculpturii greceşti. Din aceeaşi perioadă trebuie să adăugăm şi alte două monumente legate de faptele războiului : *Monumentul soldaţilor români morţi în captivitate în Germania*, ridicat la Lorena şi monumentul, ridicat la Viena, *În amintirea ostaşilor căzuţi în Austria*.

Reîntors în patrie sculptorul face dovada unui elan creator deosebit de productiv. Astfel a continuat o activitate pusă în slujba artei şi a patriei, deoarece cele mai multe dintre lucrările sale, şi ar fi suficient să amintim decorarea cu un relief circular, împreună cu sculptorul C. Medrea, a mausoleului de la Mărăşeşti, sculpturile *Povestea neamului, România, Arcaşul odihnindu-se, Împărat şi proletar, Dragoş*, statuile *Muncitorii*, de la Teatrul Giuleşti, *Răscoala din 1907, Victoria* sau monumentele *Eroilor C.F.R.*-işti, *Spiru Haret*, din Bucureşti, *Decebal*, la Deva, *Mircea cel Bătrîn*, la Tulcea, *Unirea*, la Focşani, pentru a sublinia sentimentele sale patriotice. Alături de temele izvorîte din istoria patriei sau de cele ce dezvoltă o problematică socială *(Plugarul, Semănătorii, Cosaşii, Bivolarul, Lăptăresele, Omul cu lopata, Ţăran la mazăre* etc.), Ion Jalea s-a impus şi ca portretist avînd o mare măiestrie în redarea şi surprinderea expresivă a unor personalităţi cultural-artistice ca *G. Enescu, M. Eminescu, I. L. Caragiale, Th. Aman, O. Goga, Aurel Storin, M. Sadoveanu, Traian Demetrescu, Sabin Drăgoi* ş.a. caracterizate prin adevărul înfăţişat, printr-un modelaj viu, discret, fin nuanţat în redarea valorii umane.

Ion Jalea a fost intens preocupat să realizeze o artă legată de specificul poporului nostru şi, pentru aceasta, el a acordat o atenţie deosebită folclorului, legendelor, miturilor, poeziei şi muzicii, în care imaginaţia a fost reabilitată ca inspiratoare a simbolurilor şi progresului uman, descifrînd în ele sufletul şi destinul uman. Aşa sînt *Arcaşul, Sfarmă piatră, Zalmoxe, Apostol, Caii soarelui, Avînt* ş.a., care într-o tratare romantică simbolizează continuitatea naţională, ideea curajului, a luptei şi sacrificiului, relevînd interpretări încărcate de afectivitate şi dina-

mism, mobilizînd imaginația și trăirile emoționale ale privitorilor.

În diversitatea creației sale, un loc aparte îl are și tematica dedicată muzicii. În primul rînd el a fost puternic atras de personalitatea și talentul marelui muzician și interpret G. Enescu, realizîndu-i monumentul amplasat în fața Operei de Stat, din București și numeroase schițe în desen luate în timpul concertelor sau în întîlnirile lor la Căciulați. Alături de imaginea lui Enescu, a fost preocupat și de realizarea bustului lui *Ceaikovski*, aflat în parcul de cultură Herăstrău, de medalionul lui *Sabin Drăgoi* și de compoziția *Chitaristul.*

Operele sale se disting prin sobrietatea limbajului plastic, prin siguranța modelajului, prin volumele riguros proporționate, prin echilibrul, armonia și construcția solidă a compoziției. „O libertate cumpănită și o libertate deplină, scria Petru Comarnescu, în care este vorba despre interpretarea, transpunerea sau copia spirituală a naturii". Opera maestrului Ion Jalea realizează o simplitate gravă și majestuoasă impunînd atenției nu cantitatea ci calitatea, nu gigantismul ci frumusețea armoniei gîndită la proporțiile intimității umane, nu diversitatea alambicată ci rafinamentul și măiestria, nu forma declarativă ci adevărul și elocvența gestului și spiritualitatea lui. Opera sa apare în condensarea istorică și mitică drept un teatru simbolic al luptelor interioare și exterioare, care au împins poporul pe drumul evoluției sale la cucerirea personalității și libertății naționale. Ion Jalea este definit de o personalitate unică, un român ce a iubit trecutul și prezentul, un prodigios și neobosit sculptor ce a însuflețit materia amorfă spiritualizînd-o în semnificații umane și sociale, un artist de prestigiu european, avînd ca aureolă suprema numire, ce-i încununează bogata creație, MAESTRUL.

AMINTIREA MARIEI TĂNASE

George SBÂRCEA

Sunt două decenii de cînd una dintre cele mai mari tălmăcitoare ale cîntecului românesc, Maria Tănase, s-a stins înainte de vreme, lăsînd în urmă nu doar o rară bogăție de melodii populare, lăutărești și culte, ci și îndemnul unui exemplu. Cine nu-și amintește, dintre cei ce nu mai sunt tineri și au auzit-o „pe viu", sau cine din generațiile noi n-a fost mișcat de felul cum interpretează pe disc doina din Dolj *Măicuța m-a măritat ;* cîntecul *Mă dusei să trec la Olt,* sprinten și plin de duh ; blestemul *Cine iubește și lasă,* cules în împrejurimile Brașovului de la sfătoasă Rafiră depozitară de neprețuite tradiții ; *Lume, pîn-am fost de tine,* notat de ea la o cuviincioasă petrecere maramureșeană ; *Nu vine mîndra, nu vine,* din același nord al Transilvaniei ; cîntecul de petrecere *Hai, iu-iu* de peste munți ; oșeneasca *Butelcuța mea ; Pînă cînd nu te iubeam,* de la Anton Pann citire ; *Cînd toca la Radu Vodă,* învățat de la lăutari ; emoționanta *Doină* oltenească, sau *Mi-am pus busuioc în păr,* pe care i-l scrisese Ion Vasilescu ? Și atîtea altele, toate înveșmîntate de talentul unic al artistei în cadențe festive, descoperite și reînviate de ea cu o rară sensibilitate, cu o intuiție fără pereche, cîntece vechi, cu variantele lor cele mai autentice.

Încă de pe cînd era în viață, numele Mariei Tănase a fost asociat cu însăși muzica noastră populară, cu doinele, cîntecele de lume, melodiile de joc. Cu o mare putere de convingere, ea a ridicat cîntecele populare la treapta admirației tuturor, dobîndind un renume ce n-a încetat să dăinuie și după două decenii de la dispariția ei.

Dacă artiștii interpreți sunt puși, cel mai adeseori, sub cumpăna vremii, Maria Tănase a scăpat de judecata aspră a cestei cumpene, a cărei sentință este uitarea. Ea a cunoscut un triumf de popularitate ce stăruie încă, astfel că sugerează — la ceasurile tîrzii cînd o ascultăm uneori la radio — dispoziții de spirit între vis și realitate, între legănări de basm și imagini de viață. Cei ce au socotit-o drept „ultima mare cîntăreață de muzică populară și lăutărească" au greșit, firește, odată ce cu ea începe, de fapt, o întreagă pleiadă de înzestrați cultivatori ai cîntecului folcloric — sătesc sau urban. Încît, amintindu-ne de ea, o putem așeza, fără teama de a greși, pe soclul deschizătorilor de drum, al artiștilor care au acreditat în opinia publică, cu deosebită măiestrie, valoarea și frumusețea unei muzici exilate de esteți morocănoși la periferia artei.

La periferia orașelor a aflat Maria Tănase numeroase nestemate muzicale, pe care le-a șlefuit și le-a pus în circulație. Singură și-a făurit, fără dascăli și fără sfetnici, un fel propriu de a cînta. Stilul ei, accesibil tuturor, a fost cucerit cu prețul unei munci neîntrerupte, al unor eforturi continue. Stilul acesta se poate defini cel mai bine în două cuvinte : sinceritate și simplitate.

Spre a ajunge la ele, Maria Tănase s-a luptat cu ea însăși și cu împrejurările vitrege ale vieții artistice din perioada începuturilor sale, arzînd zi de zi pe rugul cîntecului românesc. Felul cum înțelegea muzica poporului și cîntecele periferiilor de oraș răspunde unei adînci afinități etnice, unei profunde simpatii cu sufletul întregului popor. Repertoriul ei a restituit, de-a lungul unui sfert de veac, imaginea folclorului într-o formă ideală, nealterată de intervenții eteroclite. Intervenea cel mult interpreta însăși, spre a curăța de zgură și spre a reda întocmai cîntecele pe care le culegea.

Maria Tănase a fost „descoperită" destul de curînd de oamenii noștri de cultură. Tudor Arghezi spunea despre ea că *„știe să calce cuvîntul și silaba și să dea, fără greș, ghirlana în relief a cîntecului de opincă".* Știa, într-adevăr, tot ce trebuie să se știe despre doinele și cîntecele românești, încît Octavian Goga arăta că ea *„e la ea acasă în toată țara, ca*

orice artist adevărat". Cu toate acestea, Maria Tănase a fost atașată cu întreaga ei făptură îndeosebi de București. Aici și-a început cariera, aici a fost întîia oară încurajată să apară în public, aici a cîntat prima dată sub teii de la Șosea, cu taraful lîngă ea, aici a urcat pe scenă, ca să nu coboare de pe scîndurile ei decît la capătul scurtei sale vieți atît de brusc curmată. Aici, în sfîrșit, a apărut pe platoul de filmare, într-o peliculă a tinerei noastre cinematografii dedicată cetății lui Bucur. A cîntat în ea melodia *Salutare, bătrîne București*, în aranjamentul compozitorului Henry Mălineanu, ceea ce a mai adăugat o petală aurită la cununa gloriei artistice a Mariei Tănase.

În arta ei, Maria Tănase a optat pentru modul simplu și autentic de a cînta, de a-și striga bucuriile și amărăciunea cu deopotrivă dăruire. În glasul ei se strecoară fără încetare melopeea unui suflet cald și cuprinzător. Pînă și în cîntecele vesele, de lume sau de petrecere, simți că ea știa că aplauzele ce le culege, reflectoarele care o scaldă în raza lor, florile ce-o împresoară nu sînt, toate, decît niște zboruri trecătoare de fluturi — amăgitorii fluturi ai vieții.

Am auzit-o și am învățat s-o iubesc, s-o prețuiesc pe Maria Tănase, ca pe o colegă dreaptă, sinceră, săritoare pentru prieteni și colegi, la fostul teatru de revistă Alhambra. La fel ca mulți alții, care o auzeau pentru întîia oară, am avut sentimentul unei revelații. Cînta cu un glas cald și profund, foarte clar și, cu toate acestea, tulburător, asemenea unei strune de violoncel. În melodia lui Ion Vasilescu, își potrivise un fir de busuioc în părul întunecat, purta ie și catrință românească și era, pe scena unde se perindau fracuri, toalete de mătase, jobenuri britanice și pălării pariziene, icoana româncei răsărite dintr-o livadă de meri, tufe de iasomie și busuioc lîngă gardul de ostrețe. Icoana unei artiste a noastre, al cărei cîntec trezește neîncetat amintiri străvechi în ascultători.

S-a priceput să evoce, în cîntecele ei, deopotrivă satul și orașul românesc. Dorința de a cuprinde întreaga arie a cîntecului popular a făcut-o să nu-și înceteze căutările prin arhive, în vechi culegeri, la cîntăreții populari și la tarafurile de lăutari. Arta și iscusința acestor lăutari — cu merite atît de mari în propagarea muzicii noastre populare — au fost restituite de Maria Tănase cu o pricepere fără egal. Să nu ne mire că însuși Nicolae Iorga — căruia preocupările de istoric nu i-au lăsat răgaz și pentru muzică — a fost atît de uimit auzind-o, încît a poreclit-o îndată „Pasărea măiastră". Poreclă cu valoare de eponim, pe care, din păcate, n-au cunoscut-o decît cei ce se aflau în apropierea artistei. Ei aveau cu ce s-o compare pe „Mărița" lor iubită și, cu toate acestea, și-au dat seama că ea nu seamănă cu nimeni, că nu poate fi comparată cu nimic. Decît, cel mult cu metafora dăruită de Iorga, care recunoscuse în cîntăreața „de revistă" — fiindcă așa o socotea presa de acum patru decenii și jumătate — un glas unic al sufletului românesc.

Maria Tănase cînta cu un accent lăuntric și cu un timbru, pe care le recunoști dintr-o mie. Le vor recunoaște mereu cei ce, venind după noi, îi vor confunda cîntecul cu glasul însuși al unui întreg popor.

VIAȚA MUZICALĂ

MATEI SOCOR — portret componistic

Descoperirea artistului și, apoi, dorința de a-l cunoaște mai bine pe Matei Socor, au început după premiera ultimei sale creații, pe scena Operei Române. Știm că autorul urmărise să înfăptuiască un proiect singular în teatrul nostru muzical, prin preluarea întocmai, fără vreo modificare sau adaptare, a textului inspirator semnat de Caragiale. *Conul Leonida* devenea astfel, prin translarea muzicală, o operă comică ce realiza trecerea totală a teatrului vorbit într-un teatru destinat cîntului însoțit de orchestră. Verva comică a lui Caragiale, astfel interpretată, avea sorți de împlinire în altă dimensiune, cea a reliefurilor sonore, a unei adîncimi a cunoașterii psihologice. Matei Socor realizase un savuros crochiu cu aluzii multiple ce însoțesc textul, dezvoltînd o fină cunoaștere a caracteristicilor personajelor într-o viziune perfect argumentată de arhitectonica sonoră. Premierea operei, la finele anului 1978, la aproape 100 de ani de la premiera piesei lui Caragiale, reprezenta încheierea unei îndelungi munci de șlefuire a fiecărei nuanțe, fiecărui efect. Autorul investigase în acest scop resursele anecdoticii populare și variate ipostaze ale comicului în literatură și muzică. Lucrările sale componistice și teoretice — studii minuțioase asupra folclorului, cîntecele corale pe versuri populare, studiile asupra artei lui Caragiale — sînt doar o parte a acestui proces cu îndelungi perioade de meditație. Semnul artistic al acestor căutări este concretizat într-o partitură camerală scrisă cu un deceniu mai înainte (1968), sextetul pentru suflători *Trei șalviri*, lucrare gîndită inițial ca o formă sincretică de teatru instrumental. Artistul și-a dorit aici să obțină corespondențele expresive între narațiune și muzică, de-a lungul unor secvențe puternic impregnate de morala aparent hazlie a unor snoave populare. Din multe puncte de vedere partitura celor Trei șalviri este și un moment de subtilă înnoire a limbajului său componistic — pe planul formelor, melosului, instrumentației, ritmicii —, după un răstimp de două decenii care fusese dedicat unor alte preocupări în orizontul creației.

Desprindem din acești ani ai perioadei anterioare, în care Matei Socor activase intens pe tărîmul or-

ganizării vieții muzicale și artistice, pe tărîmul interpretării dirijorale și al activităților politice caracteristice epocii de după 23 August 1944, două dimensiuni importante în preocupările componistice. Matei Socor cultivă pe de o parte genurile simfonice, vocal-simfonice și concertante și, pe de altă parte, cele corale. Principalele partituri ale acestei perioade — oratoriul *Stejarul din Borzești, Concertul pentru vioară*, poemul simfonic *Cîntarea României*, poemul vocal-simfonic *Mama* — atestă abordarea unor metode de creație proprii realismului, compozitorul practicînd cu fermitate un limbaj simplu și accesibil, pornind desigur de la un bogat bagaj de experiențe componistice și dirijorale prealabile. Opțiunea sa stilistică oglindește o traiectorie mai puțin obișnuită, justificată însă de ferma înscriere în realitățile și cerințele epocii. Aceleiași perioade îi aparțin și creații corale semnificative. Într-adevăr, de la cîntecul *Cum Jiul își curge necazul la vale*, scris în lagărul de la Tg. Jiu, în 1942, la *Cătușe zdrobite*, compus în 1947, în fierbintele moment al ivirii tinerei Republici, drumul cîntecelor sale corale revoluționare, pe drept cuvînt numite „cîntece manifest", duce la împliniri artistice care au avut un mare ecou în rîndurile contemporanilor : *Steagul Partidului, Să fii Partidului oștean, Îți mulțumim partid iubit.*

Astfel cunoscut, compozitorul nu se înfățișează în întregul profilului său de creator. Descoperim că ultimele sale partituri au, în anii tinereții, adevărata explicație a existenței lor. Simfonistul își încercase forțele în *Concertul pentru orchestră mare* (1939, primă audiție radiofonică 1982). De asemenea, Matei Socor crease, la sfîrșitul perioadei interbelice, *Concertul de cameră pentru șapte instrumente* în care, ca și în *Concertul pentru orchestră*, se manifesta deja ca un maestru al îmbinărilor polifonice, stăpîn pe cele mai noi probleme de limbaj ale epocii. Desprindem din aceste lucrări, ca și din *Cîntecele pe versuri de Aron Cotruș* (1934), intenționalitatea realizării unei legături între imaginea sonoră și poetică, cu sensibile epurări ale motivelor melodico-ritmice în direcția unei muzici severe dar nu lipsite de expresivitate.

Încheindu-și studiile de specializare la Conservatorul din Leipzig, unde cunoscuse și preluase multe elemente ale limbajului contemporan, Matei Socor fusese primit ca membru al Societății Compozitorilor Români, la recomandarea lui Constantin Brăiloiu. Argumentul artistic al acestei primiri este prima sa lucrare importantă, *Sonata pentru pian* (1932), în care tînărul compozitor se manifestase ca un spirit îndrăzneț și profund original, acceptat și apreciat astfel chiar de muzicieni cu autoritatea lui Mihail Jora sau George Enescu (acestuia dedicîndu-i, în 1944, *Passacaglia pentru vioară și ansamblu de coarde*). *Sonata*, monopartită, este concepută cu o forță a dinamicii și o sobrietate a criteriilor stilistice hotărîte, încît cu greu ne-am putea imagina, ca autor, un artist tînăr.

Cu această *Sonată*, la care s-au adăugat *Concertul de cameră, Cîntecele pe versuri de Aron Cotruș, Passacaglia* (versiunea pentru violoncel) și *Sextetul „Trei șalviri"* Filarmonica „George Enescu", în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, a realizat programul concertului ce i-a fost dedicat din cadrul „Portretelor camerale". Interpreții — sextetul condus de violonistul *George Dima*, pianistul *Remus Manoleanu*, basul *Pompei Hărășteanu*, violoncelistul *Alexandru Moroșanu*, acompaniat de Orchestra de cameră a Filarmonicii dirijată de *Nicolae Iliescu*, formația de suflători *Concordia* — ne-au oferit o muzică captivantă și, adesea, nouă, în aceeași sală Dalles unde majoritatea lucrărilor fuseseră cîntate cu peste patru decenii în urmă.

Din muzica *Sonatei pentru pian*, unită cu impresiile complementare ale celorlalte opusuri evocate, într-o cronologie recurentă justificată de treptate descoperiri ale artistului, am încercat să recompunem chipul, destul de puțin bine cunoscut, al lui Matei Socor. Și de-abia astfel am înțeles cîtă dreptate și adevăr exista în cuvintele unei cronici semnate de Emanoil Ciomac, care asistase la întrarea artistului în lumea muzicii și îi intuise destinul puțin obișnuit : „Piedicile, neînțelegerile, vrăjmășiile ce va continua să întîlnească în calea lui grea, vor stimula numai pe acest aprig și colțuros temperament".

dr. Grigore CONSTANTINESCU

Opera Română

Walkyria. 1983 — centenar Richard Wagner. Pe parcursul întregii stagiuni, Opera Română din București a înscris cu litere mari pe afișele sale operele *Walkyria, Olandezul zburător* și *Tannhäuser*. Repertoriul lunii decembrie cuprinde ca un ultim omagiu adus amintirii marelui compozitor german, din nou partitura *Walkyriei* într-o distribuție de excepție : *Pompei Hărășteanu, Corneliu Fînățeanu, Ioan Hvorov, Cornelia Pop* — ce ne încîntă cu fiecare dintre evoluțiile sale datorită unei voci de un timbru, o profunzime și o căldură aparte — *Mariana Stoica*, și un debut — *Ruxandra Vlad* — de la Teatrul muzical din Brașov — rolul Fricka — o prezență frecventă pe scena operei bucureștene de ale cărei calități vocale și scenice ne covingem de fiecare dată. La pupitrul orchestrei Operei se află experimentatul dirijor *Cornel Trăilescu*. Regia și decorurile — *Jean Rînzescu* și *Roland Laub* — fără a excela prin nimic, se mențin încă într-o formulă acceptabilă. Dar cel mai mult muzica lui R. Wagner asigură *Walkyriei* succesul de fiecare seară. Însăși includerea și menținerea lucrării în repertoriul operei, știute fiind dificultățile atît vocale cît și tehnice pe care partiturile wagneriene le cuprind este un gest ce plasează teatrul liric românesc în contextul internațional al anului.

Am revăzut în această ultimă lună încă patru spectacole de operă : *Carmen* de G. Bizet (13 decembrie), *Traviata* de G. Verdi (27 decembrie), *Boema* de Puccini (29 decembrie) și *Noaptea cea mai lungă* și *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici. Fără a comenta pe larg fiecare dintre aceste spectacole, în parte, vom consemna, în schimb, impresii frag-

mentare menite a alcătui, în final, un tabolu de ansamblu capabil a defini prima noastră scenă lirică în actualul moment. Remarcăm din nou că repertoriul Operei Române din București include o parte dintre cele mai reprezentative lucrări ale genului, în interpretări valoroase. În rolul titular din Carmen, *Mihaela Agachi* ne încîntă cu vocea sa căci interpreta posedă cele mai ascunse taine ale meșteșugului cîntului. Ascultînd-o, cu ochii închiși, orice pasionat al genului de operă s-ar lăsa cu ușurință vrăjit. Dar, din păcate, vraja se destramă, atunci cînd ochii se deschid. Căci, — fapt de neiertat — Mihaela Agachi nu acordă suficientă atenție... jocului. Cît despre spectacol, aici ne-am format deja o părere cu ocazia premierei — : trebuie să remarcăm, cu tristețe, că prea multe ameliorări n-au intervenit în lunile ce au trecut. *Carmen* a fost și rămîne, în ansamblu, un spectacol fără viață, fără strălucire și fără un dinamism interior capabil să-l susțină.

Partitura muzicală a *Traviatei* pare, la prima vedere, simplă, dacă nu chiar simplistă. Doar cunoscătorii îi sesizează „capcanele". Și, doar cei aleși, reușesc să scape de ele. Ne-am convins încă o dată de acest adevăr urmărind spectacolul colectivului Operei Române, marți 27 decembrie. Cînd, dintre cei aleși, a făcut parte marea noastră artistă care este *Eugenia Moldoveanu*. Totul, începînd de la acuratețea emisiei sonore, exactitatea redării partiturii, nuanțarea fiecărui sunet și pînă la delicatețea, discreția celui mai mic gest, evoluția Eugeniei Moldoveanu probează încă o dată meritele de excepție ale cîntăreței. Model demn de urmat întru toate, spectacolele Eugeniei Moldoveanu ar trebui să fie pentru studenții clasei de canto a Conservatorului bucureștean, adevate lecții. Din păcate însă... Eugenia Moldoveanu ne-a ajutat să ne bucurăm de acest spectacol în pofida greșelilor muzicale ale ansamblului, a lipsei de prezență (participare) în acțiune a acestuia (soliști, și cor deopotrivă) și mai cu seamă a numerelor de balet din actul al III-lea. Ajungem astfel să-i mulțumim Eugeniei Moldoveanu — și aproape numai ei — pentru clipele de delectare pe care le-am petrecut totuși, la acest spectacol, (condus de mîna sigură a dirijorului *Cornel Trăilescu*).

Boema de Puccini ! O partitură generoasă, pe care, ne bucurăm că o putem în sfîrșit spune — colectivul Operei bucureștene a întrupat-o sonor într-un spectacol de adevărată ținută. Ne face deosebită plăcere a-i remarca pe *toți* interpreții : *Ludovic Spiess* — într-o remarcabilă formă vocală ! — *Sanda Șandru, Elvira Cîrje, Nicolae Constantinescu, Lucian Marinescu, Viorel Ban, Pompei Hărășteanu, Constantin Gabor*. Deși vechi și prăfuit, spectacolul (dirijor același *Conel Trăilescu* — regia *Hero Lupescu*) mulțumește publicul în mod evident. Deci, se poate...

Interogatoriul din zori, opera compozitorului Doru Popovici, ne-a oferit un debut în rolul Ion I. Ion. Este vorba de tînărul *Ion Grigorescu*, interpret dotat dar, care, din păcate s-a mărginit la a reda notele partiturii nu și semnificația lor, integrarea în întreg. Ori întregul în cazul de față — înglobînd și *Noaptea cea mai lungă* — este de o deosebită importanță. Nici *Dan Zancu* în rolul Procurorului n-a convins. De fapt, la acest al treilea spectacol de la premieră, observăm cu tristețe o degenerare atît a viziunii regizorale — și, în acest caz, sîntem siguri, interpreții se fac vinovați de „uitare" și nu regizorul George Teodorescu ! — cît și a realizării muzicale a celor două partituri într-un act. Ori, creația românească *trebuie* să ocupe un loc privilegiat în raza atenției colectivului primei noastre scene lirice căci, aceasta este principala noastră carte de vizită în confruntarea cu realizările pe plan internațional, în genul operei.

Posibil bilanț, la sfîrșit de an — : o solidă tradiție, repertoriu bogat, variat, forțe artistice valoroase, spectacole, mai mult sau mai puțin degradate (din diverse motive) care însă cu un dram de efort, ar putea deveni competitive, acută nevoie de coregrafi, mare nevoie de regizori.

Cristina SÂRBU

Filarmonica „George Enescu"

Prezența pianistului *Zoltan Kocsis* la București a devenit sinonimă cu sălile pline, tensionate în așteptare, cu entuziasmul publicului : deci cu un eveniment al stagiunii. A fi cam în fiecare an un eveniment al stagiunii și a nu te dezminți, iată o performanță dificilă, pe care Kocsis ne demonstrează că o poate realiza de fiecare dată, acum poate mai mult ca oricînd, căci îl prefer pe Kocsis în acest *Concert nr. 3 pentru pian* de Rahmaninov, plin de forță, bărbătesc, dezlănțuit uneori, decît în Mozart sau chiar alți compozitori romantici. Deja, o tendință de a îndulci începutul concertului ar fi putut strica impresia de ansamblu, dacă revenirea n-ar fi fost de-a dreptul spectaculoasă. Ca natură pianistică, Kocsis este fără îndoială un super-talentat, poate mai puțin un gînditor : dar ceea ce ține de logica necesară a muzicii îi vine din interior, din simțire și se grefează pe o tehnică atotcuprinzătoare, într-adevăr excepțională, care are însă uneori tendința de a deveni dintr-un mijloc un scop, fără a reuși însă niciodată pînă la capăt, (din fericire).

Plasarea poemului simfonic *Don Juan* al lui Richard Strauss înaintea pianistului n-a fost prea inspirată : pentru că a mărit nerăbdarea publicului, deși interpretarea a avut destulă strălucire și o doză, parcă mai mare ca de obicei, de dăruire din partea orchestrei, tocmai prin raritatea lui Richard Strauss în programele noastre. Dar există și o „tactică" a alcătuirii ordinii unui concert...

★

„Un concert necesar", acesta ar fi fost poate titlul cel mai potrivit căci un concert cu adevărat necesar a fost cel din 16 decembrie la Filarmonică, prin aducerea în prim-plan a unui gen poate mai „oropsit" și de public în clasamentul preferin-

țelor sale pe genuri, dar extrem de nobil și bogat — istoric vorbind — în capodopere. Dezvăluirea lumii de înaltă frumusețe a oratoriilor baroce, îndeosebi cele ale lui Bach și Haendel rămîne o datorie de onoare a unei instituții muzicale de importanța Filarmonicii : drept care nu putem decît să salutăm inițiativa acestui concert deosebit. Ca o părere personală, opțiunea în cadrul creației haendeliene ar fi putut să fie mai reprezentativă, mai aproape poate de acea frază a lui Romain Rolland care stă ca motto și programului de sală : „tragic și plin de lumină, aidoma spiritului vechilor greci...". Chiar dacă „Sărbătorirea lui Alexandru" (sugestiv subintitulat „Puterea muzicii") nu face parte din oratoriile care au schimbat cu adevărat mersul înainte al istoriei muzicii, el ne aduce însă spiritualitatea unei epoci, mesajul la fel de nobil al unui mare creator.

Pentru interpreți a fost într-adevăr, în afară de o „sărbătorire", o sărbătoare : în mod deosebit, tenorul *Vladimir Deveselu* și soprana *Mindra Cernescu* au fost perfect integrați în spiritul și stilul muzicii, cu voci clare, limpezi, nete, fără exces de vibrație, cu o corectitudine impecabilă a intonației, strict necesară în cadrul acestei muzici în care desfășurările vocale se întîmplă mai ales „pe gol", cu puțin acompaniament. Corul, în mod ciudat, parcă n-a putut ține piept cu succes soliștilor ; în afară de ultimul număr, cînd a reușit să redea starea apoteotică de final, senzația oferită de cor a fost cea de dezinteres, de lipsă de implicare. Păcat, deoarece în oratoriile haendeliene rolul corului este major și o lipsă la capitolul acesta dezechilibrează serios construcția ansamblului. Sub bagheta precisă și eficientă a lui *Mircea Cristescu*, orchestra a realizat însă un nobil echilibru, o discreție specifică genului, un suport pentru soliști dar și o voce de sine-stătătoare a ansamblului mijloacelor de expresie. Un concert necesar, un concert luminos, grăitor pentru „puterea muzicii"...

★

Într-un concert care avea toate datele pentru a fi o reușită din multiple puncte de vedere, o pianistă de un oarecare renume ne-a prilejuit totuși o mare dezamăgire. Incapacitatea de a realiza cum trebuie un concert de Mozart pune, după părerea mea, grave semne de întrebare asupra carierei unei pianiste. Și mai ales cînd această nerealizare se referă nu la „îngroșare", la excesul de forță, cum se întîmplă de multe ori cu lucrările lui Mozart, ci la excesiva edulcorare, la tușeul delicat pînă la totala dispariție a sunetului, o tendință de „rubato" care nu este proprie stilului și care a condus chiar la decalaje față de orchestră, lipsa evidentă a unui temperament solistic, lipsă ce se vădește atît la nivelul concepției, cît și al tehnicii. *Thérèse Dussaut* a cîntat ca o pianistă de salon familial, termenul nu ni se pare prea aspru.

Concertul a fost însă salvat de inedițul *Lieduri-lor pe versuri de Mathilde Wesendonck* ale lui Wagner, în interpretarea *Mariei Slătinaru-Nistor*, una din cele mai reputate cîntărețe wagneriene (și desigur nu numai) ale noastre. Gîndite în aceeași concepție simfonică pe care o simțim și în marile opere, liedurile pe versuri scrise de cea care l-a inspirat pe Wagner în crearea tulburătorului „Tristan și Isolda" sînt impregnate de stilul, de influența acestei opere, prin integrarea aproape omogenă a vocii în orchestră, chiar în cadrul liedului, prin valurile sonore pline de tensiune, prin spiritualitatea lor cu adevărat „tristanescă".

În *Preludiul la Lohengrin*, sub bagheta lui Mihai Brediceanu, nu te poți sustrage fascinației muzicii, chiar dacă fluidul ei eteric a fost cam material în unele momente. Dar lucrarea simfonică este extrem de dificilă, necesitînd o puritate de diamant a sunetului și arcuri de fraze imense, „melodie infinită". Unele momente nu total finisate din „Preludiu" au fost compensate în popularul *Marș de logodnă*, introducerea la actul III al operei, încheind festiv un concert controversat, în intenție și realizare.

★

Ultimul concert simfonic al Filarmonicii pe anul 1983 ne-a adus și bucuria audierii *Simfoniei a II-a* de Ștefan Niculescu, ce se constituie, după părerea mea, ca punct de vîrf al acestei luni muzicale din sala Ateneului. Căci simfonia aceasta se înscrie fără îndoială printre marile, fundamentalele valori ale muzicii românești contemporane, re-edificînd un prestigiu care nu mai trebuie dovedit, al autorului ei. În contextul unei construcții de o logică și o rigurozitate a cărei măsură o cunoaște cu adevărat doar Ștefan Niculescu, se naște o muzică fascinantă, cu o rară capacitate de incantație, de vrajă, o muzică ce te lasă cu sentimentul revelației unui univers, o muzică ce poate să îmbogățească sufletul oricărui ascultător sensibil și să atragă la sine chiar și pe cel mai aprig denigrator al artei sunetelor în contemporaneitate. Căci Simfonia lui Ștefan Niculescu este în primul rînd *Muzică*, așa, cu majusculă, și născută din contactul unor idei proprii deja materializate, cu întruchiparea lor în alt domeniu (sanctuarul din incinta de la Sarmizegetusa), deci dintr-o „permanență a gîndirii chiar și la intervale de timp atît de considerabile", după cum spune chiar autorul, va rămîne fără îndoială o permanență a muzicii românești.

În partea a II-a a programului, *Ion Voicu* ne-a oferit o interpretare de tip „miniatural", dacă se poate spune așa, a *Concertului nr. 1 pentru vioară și orchestră* de Paganini. Adică o interpretare îndreptată spre reliefarea detaliului, pus în valoare cu precizie și o remarcabilă puritate a sunetului, dar lipsită oarecum de acel suflu unificator, generos, amplu, necesar acestei muzici romantice. De aceea, percepția acestei interpretări a fost mai curînd contemplativă decît implicată, din partea publicului. Surprinzătoare, originala „Memorie" din bis, bîntuită parcă de fantasme, un spot de lumină oarecum inedit asupra *compozitorului* Ion Voicu.

Cantata *Mărire ție, patria mea* de Mihail Jora și *Uvertura la opera Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"*

de Wagner în interpretări mai curînd „de serviciu", au completat un concert luminat însă din plin de cele două momente de autentică trăire muzicală.

★

Dacă luna noiembrie la Filarmonică a fost caracterizată printr-o unitate, o omogenitate la nivelul în general comun al concertelor, (așa cum constatam în numărul trecut al revistei), luna decembrie nu poartă aceleași însemne. Surprize mai mari, dar și scăderi mai evidente ; „graficul" imaginar al lunii decembrie este poate mai colțuros, dar oferă și compensații răsunătoare iubitorilor de muzică.

Politica repertorială a inclus în continuare în prim-plan *Antologia simfonică românească*, marcată în această lună de evenimentele sărbătorite de întreaga țară : *Aniversarea celor 65 de ani de la făurirea statului național unitar român* și *Ziua Republicii*. Drept care concertele din 1 și 2 decembrie au fost deschise cu tripticul simfonic al lui Nicolae Beloiu *Clopotele Alba-Iulici* — trei studii pentru coarde, alămuri și percuție de o mare plasticitate evocatoare, dedicate astfel *Marii Uniri*. Concertele din 29 și 30 decembrie au purtat mesajul cantatei *Mărire ție, patria mea* de Mihail Jora pe versurile Marianei Dumitrescu. Pe aceeași linie directoare se înscrie desigur și punctul culminant al acestei luni muzicale, *Simfonia a II-a „Opus dacicum"* de Ștefan Niculescu, ca și *Simfonietta a IV-a* de Mihail Andricu. Rezultă astfel că ponderea muzicii românești a fost mai mare în această lună și, ceea ce este și mai important, a muzicii românești de mare calitate, punîndu-se în lumină creații fundamentale ale repertoriului simfonic românesc.

Și, dacă în materie de soliști, punctul culminant l-a constituit fără îndoială dezlănțuita interpretare a *Concertului nr. 3 pentru pian și orchestră* de Rahmaninov de către *Zoltan Kocsis*, alături de el au stat cu succes *Ion Voicu, Maria Slătinaru-Nistor, Vladimir Deveselu, Mîndra Cernescu, L. Jurja* și *Fernand Aguessy*. Luna noiembrie a fost o lună de afirmări și confirmări (cu excepția cunoscutului *Ștefan Ruha*), luna decembrie a fost o lună a consacraților : o succesiune firească.

Continuitatea reală s-a putut observa doar în planul orchestrei și a dirijorilor ei, conducătorii permanenți ai ansamblului instrumental al Filarmonicii : *Mihai Brediceanu, Mircea Basarab, Mircea Cristescu*, fără salturi prea mari în „dispoziții", constanți la nivelul calității și al ținutei artistice, un nivel ridicat în orice caz, dar nu încă cel pe care l-am dori întotdeauna pentru prima instituție muzicală a țării.

Dana CAMIL

Concertele Radioteleviziunii

Nu de puține ori am avut plăcerea de a citi cuvinte de laudă adresate formațiilor muzicale ale Radioteleviziunii. Am fost cu toții martorii atîtor evenimente muzicale de prestigiu, al căror ecou s-a prelungit peste ani și — de ce să n-o spunem — prin ele am trăit și noi satisfacția artei împlinite, o artă căreia muzicienii Radioteleviziunii i s-au dăruit cu sentimentul înaltei responsabilități. Pe fondul acestor generalități voi nota cîteva idei în legătură cu manifestările muzicale găzduite de studioul de pe strada Nuferilor în luna decembrie.

Concertul din seara zilei de 1 decembrie, a fost susținut de Corul și Orchestra Simfonică al Radioteleviziunii, aflate sub bagheta dirijorului *Iosif Conta*. Dirijorul Corului a fost *Aurel Grigoraș*. În programul concertului au figurat : *Cantata „Transilvania"* de Doru Popovici, lucrare în primă audiție, *Concertul în la minor pentru pian și orchestră* de Edward Grieg — solistă *Inger Wikström* din Suedia și *Simfonia a V-a în do minor* de Ludwig van Beethoven.

Creator deosebit de prolific, autor al unui număr impresionant de opusuri într-o mare varietate de genuri, Doru Popovici se simte puternic atras de spiritualitatea Transilvaniei, de istoria zbuciumată a poporului român de pe aceste meleaguri care i-a inspirat pagini muzicale de o mare profunzime. Cantata „Transilvania" — este un amplu poem în proză pe versuri de *Martha Popovici*. Muzica, ce se cantonează în sfera tonal-modalului, cu unele cromatisme, utilizînd o ritmică asimetrică și avînd la bază o orchestrație aerată, este o împlinire armonioasă de senin și impulsuri dramatice. Se conturează și prin această nouă lucrare marea sensibilitate a compozitorului Doru Popovici, forța evocatoare a muzicii sale. Lucrarea a fost admirabil interpretată de cele două ansambluri : Corul și Orchestra Simfonică ale Radioteleviziunii.

Interpretînd partitura Concertului în la minor de Edward Grieg, pianista Inger Wikström, fără a ne coplesi printr-o tehnică deosebită, fără a ne transpune într-o lume de subtile tonuri expresive, a marcat fără îndoială, unul din punctele sigure care au asigurat succesul serii muzicale la care ne referim. O mențiune deosebită în legătură cu interpretarea cadenței din partea I și a părții a doua a Concertului — *Adagio*.

Moment de mare forță artistică — imterpretarea Simfoniei a V-a de Ludwig van Beethoven ne-a demonstrat încă o dată că Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române dispune de instrumentiști de primă mărime, mulți dintre ei afirmați și ca soliști. Poate că tocmai aici se naște și o ușoară notă critică în legătură cu integrarea în ansamblu a acestor valori individuale. Dirijorul *Iosif Conta*, ca de obicei, ne-a cucerit prin pasiunea cu care se

dăruieşte muzicii, prin eleganţa cu care stăpîneşte ansamblul şi prin tinereţea spiritului.

În acelaşi Studio din strada Nuferilor joi 15 decembrie a avut loc un nou concert al formaţiilor muzicale ale Radioteleviziunii susţinut de Corul de copii — dirijat de *Eugenia Văcărescu Necula* —, Corul mare — dirijat de *Aurel Grigoraş* — şi Orchestra Simfonică, ansambluri reunite sub bagheta dirijorului *Paul Popescu*. Solişti : violonista *Anda Petrovici*, violoncelistul *Iosef Calef* şi baritonul *Pompei Hărăşteanu*. În programul concertului au figurat : Cantata *Urare Republicii* de Vasile Timiş, pe versuri de Victor Eftimiu, *Concertul în la minor pentru vioară, violoncel şi orchestră* de Johannes Brahms şi *Simfonia Fantastică* de Hector Berlioz.

Compozitorul Vasile Timiş, autor al unui mare număr de lucrări corale, unele dintre ele distinse cu premii, şi al unor creaţii de muzică de cameră, simfonică şi vocal-simfonică este apreciat pentru talentul viguros, pentru natura sa muzicală sensibilă. În cantata *Urare Republicii* compozitorul urmăreşte să imprime muzicii sale monumentalitate apelînd în acest scop la un amplu aparat sonor : cor de copii, cor, orchestră simfonică şi voce de bariton solo. Aglomerarea de sonorităţi produce însă o senzaţie de sufocare care îngreunează receptarea mesajului literar — deosebit de important în cazul unor lucrări de acest gen. Fără îndoială că lucrarea ar avea mult de cîştigat dacă ar fi prezentată într-o orchestraţie mai aerată.

În *Dublul Concert pentru vioară, violoncel şi orchestră* de Johannes Brahms soliştii Anda Petrovici şi Iosef Calef au oferit o surpriză plăcută ascultătorilor. Se ştie că în această partitură soliştii au de rezolvat două probleme deosebit de dificile : pe de o parte echilibrarea sonorităţilor dintre ei în nota intimă, camerală, cerută de muzică şi pe de altă parte topirea armonioasă a partiturii solistice în masa ansamblului orchestral, amplu simfonizat. Şi cei doi solişti ne-au convins că au găsit formula fericită. Colaborarea lor am putea-o defini, cred, printr-un singur, dar elocvent cuvînt : armonie.

În privinţa *Simfoniei fantastice* de Hector Berlioz, asupra căreia dirijorul Paul Popescu şi-a concentrat în mod deosebit atenţia — trebuie spus că lucrarea a sunat în general echilibrat ,cu nerv, cu strălucire, cu frumoase deschideri expresive. Paul Popescu a încercat unele soluţii pentru a obţine efecte sonore mai deosebite. Aşa de pildă în partea a treia a Simfoniei — *Scenă cîmpenească* — oboiul solist a fost plasat la distanţă de restul orchestrei. Dialogul oboi-corn englez, atît de pitoresc pentru această parte a Simfoniei a fost susţinut de doi valoroşi instrumentişti : *Lazăr Augustin Betea* şi *Ion Brad*. Frumos, triumfal, au sunat şi trompetele în partea a patra a Simfoniei. Finalul a fost realizat în tonuri incisive pline de grandoare, dar echilibrate. Au existat şi cîteva momente neîmplinite : mă refer la tenta uşor greoaie, cu prea puţină vibraţie expresivă pe care a primit-o *Valsul*.

★

Ultimul concert al anului 1983 programat pe scena studioului din strada Nuferilor în ziua de marţi 27 decembrie a fost gîndit să răspundă cerinţelor unui spectacol de televiziune. Sub bagheta dirijorului *Iosif Conta* s-au reunit principalele formaţii muzicale ale Radioteleviziunii : Orchestra Simfonică, Orchestra de Studio, Corul de copii şi Corul mare. Dirijorii corurilor — *Eugenia Văcărescu Necula* şi *Aurel Grigoraş*, prin grija cu care au pregătit cele două ansambluri au asigurat în mare măsură succesul serii.

Invitaţi să-şi dea concursul la realizarea acestui program muzical au fost Corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, dirijat de *Marin Constantin*, cîţiva dintre soliştii de prestigiu ai scenelor lirice din capitală — soprana *Elvira Cîrje*, mezzosoprana *Adina Iuraşcu*, tenorul *Anatol Covali*, baritonul *Eduard Tumageanian* — un număr de nouă tineri violonişti, laureaţi ai Concursului Naţional „Cîntarea României" şi ai unor concursuri internaţionale de renume — *Liliana Ciulei Atanasiu, Cristina Anghelescu, Gabriel Croitoru, Ioana Craiter, Bogdan Bobocea, Adriana Winkler, Mioara Udrea, Florin Croitoru, Irina Gheorghiu* şi actorii *Adela Mărculescu* şi *Ion Marinescu*.

Am ascultat cîteva pagini de referinţă din creaţia naţională şi universală : cantata *Românie pămînt străbun şi drag* — aranjament pentru cor mixt şi orchestră realizat de compozitorul Sergiu Sarchizov pe muzica *Rapsodiei* a doua de George Enescu, un cor din opera *Crai nou* şi *Serenada* de Ciprian Porumbescu — solistă soprana *Ruxandra Vodă*, fragment din *Fantezia pentru pian cor şi orchestră* de Ludwig van Beethoven — solist *Mihai Ungureanu*, corul Oltencelor din *Oratoriul Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, *Arie şi Gavotă* din Suita Nr. 3 de Johann Sebastian Bach, *Păstrăvul* de Franz Schubert, fragmente din *Rapsodia română* de Constantin Bobescu şi din *Suita Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah şi valsul *Valurile Dunării* de Iosif Ivanovici. Concertul s-a încheiat cu una dintre cele mai noi creaţii ale compozitorului Cornel Trăilescu intitulată *Omul ţării* — poem pentru cor, orchestră, solişti şi recitatori.

Rodica SAVA

„Collegium artis"

Debutul la Filarmonică al grupului cameral „Collegium artis" este de bun augur. Formula vocal-instrumentală variabilă îngăduie abordarea unui repertoriu extrem de întins și de divers — dovadă însăși structura primului program. Am ascultat *Doina* și *Țărăneasca* din *Suita pentru vioară solo* de Vasile Filip, bine cîntate de *Marcel Frandeș*, apoi am apreciat velocitatea tehnică și exactitatea ritmică a *Roxanei Lazăr* în *Toccata* de Paul Constantinescu. După aceste numere solistice a urmat *Doina* pentru voce (mezzosoprana *Ivona Buzescu*), violă *(Adrian Buligă)* și violoncel *(Mihaela Pîrvulescu)* de George Enescu, interpretată cu adîncă subtilitate de toți componenții micului ansamblu. *Triosonata în re major* pentru 2 viori și pian de Bach a avut rigoare stilistică, dar relieful expresiv a fost pe alocuri șters de preocuparea pentru text *(Marcel Frandeș, Tania Popa, Roxana Lazăr)*. *Cîntecele irlandeze* de Beethoven, patru admirabile miniaturi, rar cîntate (ce bine că auzim și astfel de lucrări, nu numai pe cele celebre !), au găsit în Ivona Buzescu, Mihaela Pîrvulescu și Roxana Lazăr tălmăcitori sensibili și plini de fantezie. *Vis de dragoste* de Liszt a demonstrat capacitatea Roxanei Lazăr de a reda lumea poetică a marelui romantic. Pentru Ivona Buzescu, cele *7 cîntece populare spaniole* de Manuel de Falla au constituit un examen trecut cu brio : cîntăreața pune în lumină cu rafinament universul cuprinzător — de la duioșia simplă a cîntecului de leagăn la vitalitatea pasională a dansului iberic — al unui ciclu de forță din literatura vocală ; aportul pianistului *Florin Rădulescu* a fost magistral prin autenticitate stilistică. În încheierea programului, cvartetul de coarde a executat unica lucrare de gen a lui Debussy. Atitudinea interpretativă a arătat, prin intenții, cunoașterea stilului, însușirea textului, dar complexitatea țesăturii, transparența necesară a sonorităților, atmosfera au fost rar redate așa cum se cerea (e bine ca formațiile, mai ales cele aflate la primele apariții, să-și manifeste ambiția în studiu, în programe venind cu lucrări bine strunite sub toate aspectele).

Mihai Constantinescu

Programele violonistului *Mihai Constantinescu* sînt, dintotdeauna, profund gîndite, artistul urmărind punerea în valoare fie a unor domenii ale literaturii violonistice mai puțin abordate, fie a totalității creației unui autor (de regulă în cîteva concerte succesive). În 10 decembrie trecut, recitalul său de la Ateneu a fost consacrat muzicii lui Bach *(Sonatele nr. 2* și *5)* și Händel *(Sonatele a tre nr. 1, 2* și *3)*. Mai degrabă suite primele, veritabile dubluconcerte celelalte, impun din partea interpreților austeritate și echilibru. Cultura stilistică indiscutabilă a lui Mihai Constantinescu, fantezia bine strunită în registrații a organistului Iosif Gerstenengst, precizia și muzicalitatea Corneliei Bura (în *Sonatele a tre)* au asigurat reușita serii. Întrucît în 1985 vom sărbători tricentenarul marilor preclasici, acest concert se înscrie ca o binevenită prefață la integralele pe genuri pe care fără îndoială Filarmonica le va oferi publicului.

Orchestra de cameră a Filarmonicii

În ierarhia ansamblurilor camerale, orchestra ocupă un loc special, situîndu-se, întrucîtva, la hotarul, nu tocmai decis, cu genul simfonic. La Filarmonica „George Enescu" activează două astfel de formații, distincte și independente, cu prezențe apreciate și din ce în ce mai susținute. În decembrie, cea care îl are concertmaestru pe *George Dima* a susținut sub bagheta lui *Mircea Cristescu* un program cu piese concertante preclasice în prima jumătate și cu lucrări moderne în cea de a doua. Indiscutabilul interes istoric pentru epoca zorilor genului concertant este cu mult depășit de cel pur estetic — preclasicismul fiind în perioada sintezelor și clasicismul născîndu-se : formele sînt vii, dinamice, tratarea este riguroasă pe de o parte și plină de fantezie pe de alta. Aceste trăsături s-au vădit în *Concerto a cinque în re major pentru vioară și orchestră de coarde, op. 9 nr. 7* de Tommaso Albinoni (cîntat cu avînt și expresivitate de *George Dima)*, în *Concertul pentru trompetă în re major* de Telleman (strălucitor, exact, cu stil impecabil redat de *Iancu Văduva)* și în *Concertul brandenburgic nr. 5* de Bach (contribuții de valoare ale violonistului *George Dima*, flautistului *Nicolae Maxim* și clavecinistului *Nicolae Licareț)*. După pauză ne-au încîntat *Trei piese pentru orchestră de coarde op. 4 nr. 2* de Silvestri, într-o tratare plină de sevă folclorică, modernă fără ostentație și *Cinci piese pentru coarde* de Gershwin, cu alură jazzistică savuroasă (programul rotunjindu-se astfel mult mai organic decît așa cum era în afiș, cu *Serenada* de Ceaikovski).

Ilinca Dumitrescu

Nu ajung cuvintele de laudă pentru ideea și inițiativa pianistei *Ilinca Dumitrescu* de a susține un ciclu, destul de întins și foarte ispititor pentru amatori și pentru muzicienii de profesie, dedicat literaturii contemporane a instrumentului său. Fiecare concert (în decembrie a fost cel de al treilea, inteligent și spiritual comentat de Nicolae Brînduș, atrăgînd și colaborarea autorilor de față la manifestare) captivează prin varietatea stilistică și impune prin locul masiv acordat creației românești, iar laolaltă alcătuiesc o antologie vie și prețioasă a gîndirii și expresiei pianistice contemporane (noțiune în care putem cuprinde aproape în întregime ultimul veac). Ilinca Dumitrescu nu se limitează la marile nume, ci prezintă și autori mai puțin cunoscuți (dar deloc obscuri) ; în ce privește compozitorii români, aceștia sînt incluși în programe cu piese de valoare atestată, îndrăzneală în limbaj și, firește, de cele

mai diverse caracteristici de stil. Interpretarea sobră, echilibrată, exactă, suculentă a pus în lumină atașarea la formele tradiționale (nu este un paradox, ci o realitate de creație care desfide pe susținătorii teoriei discontinuității „revoluționare" în evoluția muzicii secolului nostru) a lui Schönberg (3 părți — Preludiu, Gavotă și Musette — din *Suita op. 25*), Mihail Andricu(*Sonatina op. 12*), Liviu Comes (*Melopee* și *Rondo*), Grigore Nica (*Sonata op. 6*) precum și piese în care predomină fantezia programatică (*Patru fabule* de Paul Constantinescu, *Nocturna* de Britten și 5 piese din suita *Romeo și Juliet* de Prokofiev). Anvergura stilistică a Ilincăi Dumitrescu dezvăluie nu numai educația instrumentală foarte solidă, ci și — aspect definitoriu și extrem de important — dimensiunile sale de autentică, sensibilă și profundă muziciană.

Un nume nou, o speranță: Dolores Chelariu

În seria de concerte organizate de Filarmonica „George Enescu" sub genericul „Treptele afirmării artistice" sînt programați, de regulă, tineri în formare, ale căror calități sînt peste medie ; unii sînt proaspeți absolvenți de conservator, alții încă studenți sau chiar elevi ai Liceului de muzică. Ultimul concert al anului a fost susținut de pianista *Dolores Chelariu*, studentă în anul al II-lea, la clasa lui Gabriel Amiraș. Însăși concepția programului denotă ambiții mari, iar nivelul execuției a dovedit posibilități pe măsura lor. O seară Brahms, cu două lucrări masive, dense, dificile din toate punctele de vedere reprezintă o piatră de încercare și pentru un pianist consacrat. Dolores Chelariu a înțeles structura vastei *Sonate op. 1*, construind-o cu linii limpezi, cu gradații îngrijite, culminații bine aduse, cu eleganță în frază și sunet cald, rotund. Unele suprafețe se cereau mai bine susținute prin luminarea liniilor interioare, dar, cu timpul, tînăra artistă va fi stăpînă pe întreaga materie sonoră. În *Variațiunile pe o temă de Paganini* (ambele caiete), Dolores Chelariu s-a dovedit sigură, alegînd tempi și caractere potrivite fiecăreia. Sensibilitatea indiscutabilă a pianistei va învinge unele asprimi (trecătoare și mai cu seamă în acut) ale tușeului. Pentru împlinirea sa este necesară abordarea creației preclasicilor și a modernilor, fiind de așteptat un atare program în viitoarele sale apariții.

Ioana Ostafie — Carmen Lupan

Combinația violoncel-harpă este puțin uzitată în concertele camerale și literatura pentru acest cuplu este practic inexistentă ; de aceea, cele două muziciene au recurs masiv la transcripții, plecînd de la piese mici și de mare popularitate în care modificările de registre, culori, țesături etc. sînt minime. Caracterul de virtuozitate a dominat programul (*Zapateado* de Sarasate, redutabil și în versiunea inițială, pentru vioară), dar nu au lipsit nici piesele „de linie" și interiorizare (*Aria* de Pergolesi etc.). În acest context, în care am mai ascultat Händel (*Sonata a III-a*, clar decupată), Bach (*Adagio*, cîntat cu noblețe), Beethoven (*Șase dansuri germane*, însuflețit redate), Chopin (*Nocturnă*, străbătută de autentică poezie) etc., au făcut figură frumoasă *Serenada română* de Constantin Dimitrescu (întărindu-ne convingerea că literatura înaintașilor rezistă exigențelor actuale) și *Suita veche* de Paul Rogojină (cu substanță melodică și cu explorări interesante în efecte rar uzitate, ca de pildă un fel de portamento la harpă). Chiar dacă această combinație instrumentală nu oferă întotdeauna plinătatea sentimentului proprie originalelor, atracția este mare, publicul are satisfacții indiscutabile și astfel de concerte, cu interpreți de anvergură ca *Ioana Ostafie* (violoncel) și *Carmen Lupan (harpă)*, sînt întotdeauna binevenite.

Petre CODREANU

Radu Ungureanu

Violonistul Radu Ungureanu este un nume ce s-a afirmat cu autoritate în ultimii ani în viața noastră muzicală. Fondator al cvartetului *Serioso* încă din vremea studenției (cvartet care în scurta sa existență a depus o activitate intensă, interpretînd în primă audiție lucrări remarcabile din literatura românească — Tudor Ciortea, Dan Constantinescu, Nicolae Coman, Sorin Vulcu și alții), activînd ca violonist în formația *Musica Nova* pînă mai acum un an, membru al Filarmonicii „George Enescu", Radu Ungureanu a apărut în ultima perioadă în două concerte ce au avut loc la Sala Dalles și care au marcat tot atîtea momente de interes artistic. Este vorba despre concertul cvartetului *Marsyas* — recent înființat, și al cărui vioară primă este — și despre recitalul susținut în compania pianistei *Inna Oncescu*.

În cadrul *Integralei cvartetelor de Beethoven* pe care și-o propune *Marsyas* am audiat cvartetele : *op. 18 nr. 6 în Si bemol major, op. 130* (în aceeași tonalitate) și *Marea Fugă op. 133*. Un program temerar, ținînd seama de tinerețea formației și a membrilor ei : *Alexandru Mihan* (vioara a II-a), *Doru Artemie* (violă), *Maria Amarinei-Oțeleanu* (violoncel). În mod surprinzător (deși, de înțeles) calitățile formației s-au afirmat abia în partea a 2-a a concertului și anume în ultimele două lucrări care prin densitatea concepției și a expresiei artistice constituie adevărate pietre de încercare pentru orice ansamblu de gen. Și nu sînt puține : siguranța conducerii frazei muzicale, frumusețea tonului, tehnicitate (mai ales individuală !) stil. La care s-ar mai cere adăugată muncă, multă muncă, zilnică și fără răgaz în vederea cuprinderii sensurilor adînci ale capodoperelor puse în proiect, a omogenizării intențiilor expresive, a comuniunii de sunet și gest. Și atîtea altele...

În recitalul susținut împreună cu pianista Inna Oncescu, alte trei capodopere : *Sonata op. 47 „Kreutzer"* de Beethoven, *Sonata nr. 1* de Bartók și

Suita „Impresii din copilărie" de Enescu. Evident, momentul culminant al concertului l-a constituit *Sonata Kreutzer*, unde ambii parteneri şi-au etalat cu toată strălucirea pregătirea muzicală şi stadiul de înaltă competenţă tehnică-interpretativă. Aş putea afirma că rareori asculţi un duo instrumental care să te surprindă, precum s-a întîmplat în acea seară, prin fineţea dozajelor, perfecţiunea sincronizării şi a mişcărilor interioare, capacitatea de construcţie, finisarea detaliului, dinamism. Doi *muzicieni* în adevărata accepţiune a cuvîntului, formaţi în cea mai înaltă şcoală de măiestrie. Un Enescu impecabil — cu *toate* meandrele şi hiper-rafinamentele timbrale ! Din păcate însă, un Bartók insuficient conturat, neconfirmat tehnic şi destul de inexpresiv ! Poate şi debutul, cu toate emoţiile inerente, al unei seri alese (în cele din urmă !). Poate lipsa de timp şi decantare. Poate, mai ales, faptul că întotdeauna mai sînt încă multe de făcut...

Fără îndoială reapariţiile artistice ale lui Radu Ungureanu vor marca evenimente : avem de a face cu un muzician de înaltă şi multilaterală pregătire culturală, a cărui experienţă camerală constituie premisa unor realizări de excepţie.

N.B.

Treptele afirmării artistice

De mai multă vreme sala „Studio" a Atheneului oferă consecvent prilejul descoperirii unor noi talente ale interpretării româneşti. Elevi ai Liceului de artă „G. Enescu" sau deja studenţi ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", ei debutează pe podiumul Filarmonicii cu prospeţimea şi convingerea unei noi generaţii.

Desigur, „Treptele afirmării artistice" nu sînt toate la aceeaşi înălţime ; esenţială ni se pare însă existenţa unui înalt ideal artistic care însufleţeşte efortul tinerilor muzicieni.

Harpista *Maria Bâldea* şi-a alcătuit un recital variat stilistic, care i-a dat putinţa reliefării unor calităţi solistice dar şi de parteneră într-un ansamblu cameral. *Codex Caioni* (în transcripţia lui Ion Ivan Roncea) a fost conceput într-o viziune plină de suflu romantic. (Fără să vrem ne-am amintit de recitalul lui Ion Ivan Roncea, de rafinata lui simplitate ca şi de atît de bogata paletă a dinamicii). Maria Bâldea are de pe acum un bagaj tehnic care îi poate permite să ajungă la o mai mare sobrietate a exprimării ca şi la o mai dezinvoltă construcţie a frazei melodice. *Sonata* de Germaine Tailleferre, ca şi *Sonata pentru flaut, harpă şi violă* de Debussy a reliefat aceeaşi bună cunoaştere a instrumentului. Sonorităţile uneori prea aspre (în Sonata de Germaine Tailleferre) au fost fericit estompate în Sonata de Claude Debussy relevînd excelente calităţi de interpretare a muzicii de cameră. Maria Bâldea ştie să echilibreze sonorităţile şi să-şi asculte partenerii, trecînd de la rolul de acompaniatoare la cel solistic, după cum o cer necesităţile logicii muzicale. Fără îndoială *Sonata* de Debussy a fost şi piesa cea mai reuşită a recitalului său şi se cade să amintim numele partenerilor : flautista *Elena Jani* şi violonistul *Lucian Moraru.*

Partea a doua a programului a fost susţinută de violonista *Ana-Maria Deveselu* — elevă în clasa a VIII-a la Liceul de artă „George Enescu", care, cu sprijinul pianistului *Adrian Tomescu* şi-a alcătuit un program de o exigenţă depăşind cu mult limitele şcolare ale vîrstei. Recitalul ei, cuprinzînd un larg evantai stilistic — de la *Capriciul nr. 3* de Vasile Filip la *Sonata în sol major* de Mozart, de la *Scherzo*-ul de Brahms la *Solo* din cvartetul *Pour la fin du temps* de O. Messiaen — a dovedit o surprinzătoare maturitate şi capacitate de înţelegere. Nivelul exigent (atît tehnic cît şi muzical) al pieselor a fost trecut fără crispări. Se simte imediat la tînăra violonistă o capacitate de concentrare a gîndirii puţin obişnuită la vîrsta ei, vibraţia unei calde sensibilităţi ce ştie să arcuiască sunetul, să-l ducă mai departe, să conducă fraze de largă respiraţie, o gîndire interpretativă care construieşte lucrarea nu de la un fragment la altul, ci concepîndu-i în întregime arhitectura. Pentru toate acestea ca şi pentru cultura muzicală care se vădeşte în abordarea fiecărui stil credem că Ana-Maria Deveselu are toate şansele să-şi împlinească destinul de autentică muziciană.

Cuvinte de preţuire se cer pentru recitalul din 9 decembrie al tinerei pianiste *Anca Ghizdavu* care şi-a propus de asemenea un program ambiţios, mai ales ca solicitare tehnică. După *Pavana* din *Suita op. 10* de Enescu a urmat *Sonata Waldstein* de Beethoven în care s-a simţit grija pentru acurateţea tehnică (există pericolul unei anumite rigidităţi care trebuie depăşită printr-o viziune de un suflu mai larg). Lucru firesc vîrstei, limbajul romantismului chopinian al *Sonatei în Si bemol minor* a fost asimilat mult mai repede, ceea ce a dus imediat la o mai mare libertate şi un binevenit firesc al exprimării. Am remarcat astfel în partea a III-a o bună dozare a contrastului dintre prima şi a doua secţiune, ca şi siguranţa alcătuirii volutelor melodice ale primei părţi. *Mephisto — Vals* de Liszt — ultima piesă a recitalului a fost şi punctul său de maximă realizare atît tehnică cît şi artistică. Anca Ghizdavu a evoluat aici cu dezinvoltură şi a dovedit evident că pianista se simţea bine în lucrările care îi solicită virtuozitatea, că afinităţile sale muzicale se îndreaptă cu predilecţie spre patosul romantic, spre strălucirea solistică. Credem însă că acesta e doar un moment al evoluţiei sale artistice care va urma cu siguranţă drumul unei aprofundări a gîndirii pianistice, al unei priviri din ce în ce mai adînci în propriul său eu, scoţînd la iveală, din ce în ce mai curate, cristalele autenticităţii.

În 16 decembrie am asistat la un recital al cărui solist era, de data aceasta, violistul *Teodor Coman* acompaniat de pianista *Cătălina Popovici.*

Tînărul solist posedă un ton cald, vibrant, care în *Sonata în la minor „Arpeggione"* de Schubert a dat măsura unei individualităţi artistice de tip liric, a crescut în siguranţa conturării planurilor sonore

ale *Suitei în mi minor* de Max Reger, a creionat factura de rubato doinit alternînd cu giusto a piesei lui Stan Golestan : *Arioso și Allegro de concert. Passacaglia* de Alfred Pochon a marcat, față de *Largo și Allegro assai* din *Sonata a III-a* în do major de Bach, un plus de siguranță tehnică și muzicală, un anume rafinament de sonorități, un joc mai subtil al nuanțelor. După cele *Patru piese pentru pian și violă op. 113* de Schumann (în care viola și pianul sînt parteneri egali) programul s-a sfîrșit cu *Piesă de concert* de G. Enescu, punînd în valoare virtuozitatea solistică a interpretului. Dincolo de unele ezitări de ton (probabil datorate emoției și dispărînd pe parcursul recitalului) tehnica și gîndirea muzicală a lui Teodor Coman îl anunță ca pe un viitor solist al acestui atît de dificil și în același timp seducător instrument.

Maria Bâldea, Ana-Maria Deveselu, Anca Ghizdavu și Teodor Coman sînt nume pe care sperăm să le vedem și în continuare pe afișele concertelor noastre.

Evident, *Treptele afirmării artistice* se constituie ca una din inițiativele cele mai lăudabile ale Filarmonicii bucureștene și nu putem decît să dorim continuarea sprijinii cu consecvență a tinerei generații de interpreți români. Credem că ponderea muzicii românești în cadrul acestor recitaluri ar trebui să crească, depășind prezența mai mult sau mai puțin formală a acelei obligatorii „piese românești" și trecînd la includerea unor piese de rezistență ale repertoriului național ca și la prezentarea unor prime audiții. Viitorii noștri interpreți trebuie să devină artiști autentici care să știe să poată propaga adevăratele valori atît naționale cît și universale. Este un deziderat al muzicii noastre de care Filarmonica ar trebui să țină seamă în mod substanțial.

Maia CIOBANU

Teatrul satiric muzical „Constantin Tănase"

Doctore, sînt al dumneavoastră ! Spectacolul care se joacă la sala Savoy pune în evidență un mare talent al music-hall-ului : actrița, cîntăreața, dansatoarea *Cristina Stamate*. În șapte roluri diferite (soția lui Diogene Popescu, funcționara de la registratură, doctorița Despina Zaharescu, „o călătoare", Cristina Grigore, „o actriță de farmec", Madam Sofronie, „o femeie patetică" — cred că formulările din programul de sală, de altfel, frumos întocmit grafic și interesant ca idee, sînt puțin nelalocul lor —, Directoarea), Cristina Stamate realizează adevărate performanțe actoricești, nu numai prin calitatea interpretării ci și prin puterea fizică și psihologică de a rezista în scenă pe tot parcursul spectacolului, îmbrăcînd ipostaze atît de diferite. O secondează, puțin monoton ca interpretare, *Alexandru Arșinel.*

Latura muzical-coregrafică a spectacolului este inegală. În primul rînd, nu pot fi acceptate alternările de cîntece interpretate în play-back cu alte cîntece al căror „negativ" (acompaniament de orchestră) este înregistrat, vocea fiind captată în spectacol, pe viu, prin microfon. Ori se înregistrează complet toate cîntecele (și se fac în play-back), ori se alege varianta a doua : din punct de vedere acustic, ele sînt inegale, ușor deranjante. Momentele coregrafice sînt frumos alcătuite (coregrafia *Cornel Patrichi*, asistent *Silviu Găbrie) ;* ele au fantezie, dinamism, ritm și plasticitate și se bucură de contribuția unor dansatoare tinere și decorative, în costume mai mult sau mai puțin complicate, frumos concepute estetic (de altfel, întreaga scenografie a spectacolului, semnată de arh. *Theodora Dinulescu*, este plină de fantezie, în limitele mijloacelor, destul de modeste, puse la dispoziție). Asupra muzicii lui Vasile V. Vasilache nu insistăm aici ; numele reprezintă o garanție. În întregul său, spectacolul are calitate (deși nu se prea rîde în sală, ceea ce uneori, poate fi un lucru pozitiv), dincolo de unele inegalități și inconsecvențe ușor de corijat.

★

Belmondo al II-lea de Silviu Georgescu, cuplete și texte de Aurel Felea, pe muzica lui Aurel Giroveanu este un spectacol inegal. Ceea ce strălucește aici este interpretarea. Și într-adevăr, *Mișu Fotino* și *Nicu Constantin* fac roluri remarcabile, deși nu pot fi pe de-antregul de acord cu unele supralicitări în direcția comicului facil ale lui Nicu Constantin (la fel, nu știu cît sînt de convingătoare intercalări în text — presupun că ele nu figurează în libret — de tipul „îți dau una de-ți cad ochii în gură" ; probabil că este o „șarjă" menită să capteze și mai mult simpatia publicului. Personal, cred că *Nicu Constantin*, apreciat actor de revistă, nu are nevoie de asemenea „contribuții" pentru a dobîndi simpatie — el este deja un actor cunoscut, remarcabil). Li se alătură, excelentă în rol, ușor provincială, ușor „pimpante" și mic-burgheză, în datele rolului inteligent adus în scenă, *Lucia Boga*. Mai puțin conving *Ortansa Stănescu*, *Stelian Moise*, *Radu Stoenescu*, *Paula Rădulescu ;* să recunoaștem însă că nici textul nu e prea generos cu ei. Coregrafia Adinei Cezar este simplă și utilă, de fapt, momentele de balet sînt oarecum în plus, ele trebuind înțelese, cred, ca o contribuție oarecum obligatorie, avînd în vedere specificul de revistă al teatrului (în ultimă instanță, poți să mergi la teatrul de revistă ca să vezi și balet). Momentul de început (un fel de parafrază după *cororile antice* ?!) este gratuit și superfluu. În seara spectacolului, orchestra a sunat neomogen, dezacordat, neritmic, ceva în genul unei orchestre dintr-un restaurant de ultimă categorie ; e aici un lucru care trebuie și poate fi remediat pentru că strică mult muzicii, de calitate, a lui Aurel Giroveanu. Regizorul *Bițu Fălticineanu* a avut la dispoziție un text excelent, actori de primă mînă. El a realizat un spectacol într-o notă generală bună, care dă însă ușoare semne de degradare.

★

Vorba lui Tănase, revistă în două acte (transformate într-unul singur în seara de 18-XII !) de Cornel Constantinescu, pe muzica lui Temistocle Popa, în regia artistică a lui *Nicolae Dinescu*, este un spectacol tipic de revistă. Se alternează aici cuplete, soliști vocali, numere de balet, momente comice etc. Ceea ce deranjează este că una scrie în program și alta se vede pe scenă (numere anunțate din culise de o voce „imaterială" de prezentatoare) ; este o racilă prea veche, prea frecvent observată a numerelor de revistă pentru a insista aici asupra ei. De altfel, în întregul său, așa cum l-am putut urmări la destulă vreme de la premieră, spectacolul e plăcut, divers și ține afișul cu succes. Remarcăm un excelent program de sală, nu numai de strictă informare (scriam mai sus că „afară-i vopsit gardul, înăuntru-i leopardul") ci și instructiv prin datele de istorie a genului de revistă la noi.

Muzica lui Temistocle Popa și coregrafia lui *Cornel Patrichi* (asistenți *Silviu Găbrie* și *Viorica Chiș*) sînt două aspecte excelente ale spectacolului. Orchestra evoluează însă inegal, cu desincronizări și falsuri. Dintre soliștii de muzică ușoară, îi evidențiem pe *Jean Păunescu, George Enache, Cristina Stamate, Camelia Mitoșeru* ș.a. (Nu știu ce căuta în spectacol *Mustafa Mohamed* din Egipt cu cîteva cîntece ale patriei sale).

Momentele cele mai reușite ale spectacolului sînt momentele comice, momente la care sala rîde în hohote. Teatrul dispune de un număr de remarcabili actori de comedie (cuplul *Anton și Romică, Nae Lăzărescu, Dan Mitoșeru* ș.a.) care, atunci cînd li se scriu texte de fantezie, sînt capabili să ridice sala în picioare, să stîrnească ovații (ceea ce s-a și întîmplat). Așadar, dincolo de inegalități în interpretare și acompaniament și cu mai multă scrupulozitate în informarea exactă a celui care cumpără programul de sală, spectacolul poate deveni, dintr-un spectacol bun, un spectacol excelent.

Viorel CREȚU

Nuntă la Fantasio

Consecvent salutarului obicei de a realiza microstagiuni în Capitală, mizînd în același timp și pe simpatia și popularitatea de care se bucură în rîndul publicului bucureștean, Teatrul *Fantasio* a fost de curînd oaspetele mai multor scene, începînd cu cea a Teatrului „C. Tănase", unde a avut loc o manifestare cu un public mai special, format din compozitori, realizatori și interpreți ai genului, precum și un apreciabil număr de critici muzicali, seria încheindu-se cu spectacolul prezentat pe scena Clubului I.C.T.B.

Surprizele plăcute nu au fost puține, dacă se mai pot numi surprize atuurile cu care de-lungul anilor ne-a obișnuit această formație : actori de un real talent, o orchestră perfect sincronizată și bine strunită de însuși conducătorul instituției, în persoana compozitorului *Ion Manolache* —, o trupă de balet de mare tehnică, conduși cu har de *Cornel Patrichi*, suită căreia i se adaugă în mai palide culori, mănunchiul de soliști vocali.

Mergînd mai în profunzimea aprecierilor, consider că un talent de talia lui *Jean Constantin*, actor care a atacat cu succes și partituri adiacente genului : teatru, film, radio, emisiuni TV, de această dată suferă de încorsetarea unor texte, care nu-l definesc și nu-i creează posibilitatea etalării măsurii talentului său. Aceleași aprecieri, dar și aceleași amărăciuni pot fi exprimate și la adresa nu mai puțin talentatului actor *Gelu Manolache*, partenerul de o viață al lui Jean. Mai sînt și alți actori talentați în spectacolul constănțean ; *Mariana Cerconi, Fritz Braun* sau *Victor Imoșeanu*, care reușesc o performanță actoricească decentă.

Selectată și antrenată de mai mulți ani, cu fantezie și competență profesională de maestrul coregraf Cornel Patrichi, echipa de balet s-a constituit ca un personaj omniprezent pe întregul parcurs al spectacolului, în care perfecțiunea și sincronizarea mișcărilor, cu fiecare apariție, au smuls aplauze. Încă o dată am avut revelația unor numere solistice de înaltă ținută tehnică și artistică datorate talentatului cuplu de balerini *Gina* și *Milidi Tătaru*, interpretele demonstrînd în același timp autentice potențe actoricești. Balerină de linia întîi, actriță plină de farmec, sau solistă vocală de prezență notabilă, *Rodica Manolache* acoperă cu succes o bună parte din program.

Uzînd de un „clasic" procedeu gazetăresc, de a prezenta în prim plan părțile bune și foarte bune ale unei manifestări artistice (și după cîte se observă nu au fost puține) vom consemna în continuare și cîteva neîmpliniri legate mai puțin de modalitățile de interpretare și mai mult de ceea ce a vrut să spună autorul părților vorbite în persoana secretarului literar al teatrului — *Sașa Georgescu*. Ancorat destul de șubred în realitățile zilelor noastre textul spectacolului s-a limitat la unele aspecte de viață nesemnificative, neesențiale (uneori cu tente vulgare) salvat pe unde s-a putut de intervenția talentului actoricesc. De altfel însăși titlul din „serialul" mult prea căutat al ultimelor manifestări ale instituției : *Fantasiorama, Fantasiada*, și continuînd cu cel în cauză *Nuntă la Fantasio* (sperînd să fie și ultimul) nu-și găsește explicații și exprimări prea clare pe parcursul spectacolului. Pentru că așa cum spuneam se reține foarte puține aspecte de viață comentate de autorul libretului ; ne permitem să citățm cîteva mostre de, cum am zice noi, „pariodia parodiei" consemnate în programul de sală, a cărui intenție de prezentare naivă lezează bunul gust și seriozitatea profesională a celor ce se străduiau să creeze unitatea artistică și interpretativă pe scenă (program care lecturat s-ar putea să te facă să zîmbești, dar amar) : „Programul de desfășurare a nunții... la Fantasio alcătuit de socrii (H. Mălineanu, Sașa Georgescu, Aurel Manolache) cu concursul nașei cu scenografia (Teodora Dinulescu), ofițerul stării... muzicale (tot Aurel Manolache) și a nunului mare (Cornel Patrichi" sau „invitații vor fi întîmpinați de familia *Fantasio* în chip de prolog al nunții", sau „vorniceii Jean Constan-

tin și Gelu Manolache vor explica în ce fel și-au adus contribuția ca să fie nuntă mare", sau „Rodica Manolache, secondată de un grup de martori balerini, va recunoaște, în fața nuntașilor că nu greșești niciodată dacă iubești", sau „În atenția mirilor, pentru viitor : cîteva considerații ale lui Gelu Manolache despre progenituri" și suita citatelor în aceeași notă a așa-zisei „glume" ar putea continua. De altfel, întregul Caiet-program al teatrului suferă de lipsa unei anume acurateți a limbii române, îmbîcsit fiind de formule stereotipe greoaie.

Amintindu-ne cu plăcere de reușite ale Teatrului „Fantasio", de unele „momente" și chiar spectacole devenite antologice pe care întotdeauna le-am consemnat în termenii cei mai elogioși, ne permitem să sugerăm conducerii instituției renunțarea la orice rabat de calitate, pentru că o trupă de valoarea celei de mai sus, nu are nevoie să coboare sub înălțimea ștachetei la care a ajuns după ani de muncă (și aceasta o transmite nu numai un simpatizant consecvent al lui „Fantasio"...).

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

Concertele studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Avem adeseori prilejul să ascultăm și să aplaudăm studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" în ciclurile de recitaluri camerale ale Filarmonicii „George Enescu", în concertele de la studioul Radioteleviziunii, în emisiunile de Radio și Televiziune, în galele de tineri concertiști organizate de Colegiul criticilor muzicali în diferite orașe din țară. Cum se prezintă însă acești tineri atunci cînd apar „acasă", la sediul Conservatorului, în fața unui public relativ restrîns, alcătuit în principal din colegii și profesorii lor, din membrii familiilor lor ? Trei astfel de concerte, urmărite în cursul lunii decembrie 1983, ne permit să răspundem că se prezintă excelent, cel puțin la fel de bine pregătiți ca și atunci cînd se produc în săli publice de prestigiu. Dar iată impresiile de detaliu.

Mioara Udrea—Mihaela Pavel

Tînăra Mioara Udrea se află abia în anul I (la clasa profesorului Octavian Rațiu) și la primul ei recital public. Ascultînd-o, n-aș fi crezut aceasta, atît de sigură părea pe repertoriul destul de pretențios prezentat cu acest prilej (Bach : *Sonata nr. 1 pentru vioară solo în sol minor*, Alfred Mendelsohn: *Preludiu pe tema B-A-C-H*, Paganini : *Capriciul 17* Saint- Saëns-Ysaye : *Studiu în formă de vals*, Debussy : *Sonata pentru vioară și pian în sol minor).* În *Sonata* de Bach, lucrare reputată pentru dificultățile ei de execuție și pentru austeritatea inspirației, ea a trecut cu dezinvoltură peste obstacolele tehnice, chiar dacă „punerea în pagină" a arhitecturii sonore nu a trădat un efort de gîndire în măsură să trezească un sentiment de elevație, acea impresie de plenitudine intelectuală, pe care o producea Enescu în neuitatele sale interpretări ale *Sonatelor* de Bach. Dar Mioara Udrea este doar în anul I, așa încît să mai avem răbdare ! În restul programului, violonista a parcurs cu eleganță și finețe piesele de virtuozitate, pentru a-și strecura apoi cu delicatețe, dar și — la nevoie — cu energie, linia melodică a viorii printre armoniile pianului (deținut de *Alma Peter)* în *Sonata* de Debussy, cel din urmă mesaj artistic al lui „Claude de France". A confirmat astfel că Premiul Radioteleviziunii Poloneze, obținut în 1982 la concursul internațional de la Lublin, a fost acordat unei tinere violoniste cu perspective reale de dezvoltare și afirmare.

Pianista Mihaela Pavel din anul III, care i-a urmat pe podium, s-a dovedit a fi o interpretă deplin formată, o virtuoză în adevăratul sens al cuvîntului, pentru care piese de dificultatea extremă a *Toccatei* de Prokofiev sau a *Bacanalei* de Silvestri nu ridică niciun fel de probleme. Dar lucrarea în care Mihaela Pavel a demonstrat că nu este numai o virtuoză, ci și o artistă a pianului, a fost *Carnavalul* de Schumann, realizată cu o remarcabilă forță de seducție, plină de avînt sau pătrunsă de visare melancolică, după cum o cere textul muzical. Figurile feminine și siluetele de artiști scumpe lui Eusebius și Florestan au defilat pe rînd, sesizate în caracterele lor esențiale, amplificate printr-un admirabil joc al sonorităților, printr-un elan juvenil irezistibil. Impresia extrem de favorabilă se cere confirmată cu un alt prilej viitor. Să-l așteptăm !

Concert-spectacol Brahms

Dacă la recitalul precedent au impresionat realizările individuale ale soliștilor, reușita certă a concertului-spectacol Brahms s-a datorat unui important efort colectiv. La baza acestui efort a stat ideea ingenioasă a profesoarei de canto *Georgeta Stoleriu*, de a angrena șapte studente, aflate între anii I și V, într-un concert de ansamblu dedicat în întregime creației vocale a lui Brahms, cu scopul de a demonstra unele aspecte ale diversității de forme a acestei creații : pentru cor de femei, trio, duet și solo, cu acompaniament de pian, dar uneori și de alte instrumente (vioară, violă, harpă, corn, — în care scop s-a recurs la colaborarea fructuoasă cu clasa de muzică de cameră a profesorului *Francisc László*). Ceea ce a impresionat cu deosebire la acest concert a fost nivelul artistic general, aflat la o înălțime uniform ridicată, dovadă a capacității Georgetei Stoleriu de a transmite studentelor ei — indiferent de anul de studiu în care se află fiecare — din bogata experiență de interpretă vocală pe care a acumulat-o și de a le aduce la un numitor comun deplin omogenizat în numerele de ansamblu. Fiindu-ne de aceea greu să evidențiem pe una sau alta dintre ele, să ne limităm să le enunțăm numele : sopranele *Irina Săndulescu-Bălan* (anul II), *Ruxandra Vodă* (III), *Felicia Filip* și *Gabriela Dutescu* (IV), mezzo-sopranele *Ruxandra Donose* (I), *Liliana Petrescu* (III), *Roxana Gheorma-Mihăilă* (V), toate (cu excepția Gabrielei Dutescu, care a cîntat numai în ansamblu) dovedindu-se totodată în măsură să

practice ca soliste un stil de lied adecvat, datorită căruia paginile abordate au devenit tot atîtea ferestre deschise asupra universului brahmsian. Scurte prin durata lor, aceste melodii prezintă totuşi semnificaţii deplin conturate, cu dramaturgii clare, devenind proiecţii ale unui climat spiritual pe care tinerele interprete au ştiut să-l evoce cu o admirabilă sensibilitate. Să mai adăugăm excelentul acompaniament pianistic al *Irinei Gavrilovici* şi faptul că repertoriul ales de Georgeta Stoleriu a ocolit „şlagărele", adică liedurile foarte des incluse în programele de recitaluri, preferîndu-le paginile mai rar cîntate, dar nu mai puţin semnificative pentru lirica vocală a lui Brahms.

Dar de ce concert-spectacol ? Pentru că laturii pur muzicale i s-au adăugat atractive elemente de altă natură, ca de pildă concise prezentări ale fiecărei piese, formulate de Georgeta Stoleriu într-un limbaj literar ales şi rostite pe rînd de studentele muziciene, sau discrete mişcări scenice cu schimburi de locuri între interprete, după viziunea profesorului-regizor *A. I. Arbore*. Dacă la toate acestea mai adăugăm şi „sarea şi piperul" pe care le-a reprezentat, la un moment dat, preluarea acompaniamentului unui lied de către soprana *Irina Săndulescu-Bălan* la vioară şi mezzo-soprana *Ruxandra Donose* la pian, precum şi faptul că „cezura" între cele două părţi ale programului a constituit-o o lucrare brahmsiană pur instrumentală, cunoscutele *Variaţiuni pe o temă de Haydn* în varianta pentru două piane (excelent interpretată de studenţii în anul III *Mihaela Farţade* şi *Călin Teleman*), înţelegem afirmaţia iniţială, că acest concert-spectacol a fost o certă reuşită.

Orchestra de cameră „Concerto", dirijor Dorel Paşcu

Tradiţia orchestrei studenţeşti *Camerata*, condusă cu ani în urmă de Paul Staicu pe căile unor importante realizări artistice în ţară şi străinătate, este continuată în zilele noastre de orchestra de cameră *Concerto* înfiinţată în 1980 de *Dorel Paşcu*, membru al catedrei de muzică de cameră şi tînăr dirijor care se impune de la un concert la altul prin calităţi de prim ordin. După ce, în vara anului 1983, ansamblul a repurtat un frumos succes pe plan internaţional afirmîndu-se în cadrul *Întîlnirilor tineretului de la Bayreuth*, am aşteptat cu interes reapariţia lui cu un nou program, fie chiar un „concert de concerte", pentru a putea aprecia continuitatea preocupărilor dirijorului şi ale tinerilor instrumentişti în direcţia ridicării neîncetate a nivelului calitativ al interpretărilor.

Impresia creată de această dată a fost dintre cele mai favorabile, începînd cu foarte dificila piesă de deschidere, *Ison I* de Ştefan Niculescu pentru 14 solişti (cvintet de coarde şi suflători), pe care o cunoaştem din execuţia de referinţă — editată şi pe disc — a formaţiei clujene „Ars Nova" sub conducerea lui Cornel Ţăranu, un colectiv cuprinzînd profesionişti încercaţi. Cu atît mai agreabilă a fost surpriza noastră — şi a compozitorului, aflat în sală —, constatînd că aceşti studenţi sînt în măsură se rezolve cu succes marile solicitări de precizie intonaţională şi ritmică ridicate de pendulările între desfăşurările sonore diversificate pe instrumente şi momentele de unison.

Au urmat trei lucrări concertante clasice, prilej de afirmare a unor solişti de remarcabil talent, membri ai orchestrei, care în restul programului puteau fi văzuţi cîntînd în ansamblu : flautistul *Sandu Nagy* (anul IV, clasa prof. Virgil Frîncu) în *Concertul nr. 1 în Sol major, KV 313* de Mozart, demonstrînd că posedă suflul, tehnica şi precizia ritmică necesare pentru a aborda această încîntătoare pagină mozartiană ; contrabasistul *Ovidiu Bădilă* (anul III, clasa prof. Ion Cheptea) în *Concertul în Mi major* de Dittersdorf, cu o agilitate surprinzătoare faţă de natura greoaie a instrumentului său şi cu sonorităţi amintind uneori de violoncel, alteori chiar de vioară (în flageolete) sau de corn ; violonistul *Lorenţ Năsturică* (anul III, clasa prof. Octavian Raţiu) şi violistul *Florin Matei* (anul III, clasa prof. Valeriu Pitulac) purtînd un dialog plin de muzicalitate, fără manierisme, în *Simfonia concertantă în Mi bemol major KV 364* de Mozart.

Dincolo de calităţile excelenţilor solişti, s-a impus însă acompaniamentul orchestral realizat cu eleganţă şi rafinament, cu efecte clar subliniate, nuanţe dozate cu grijă, compartimente bine echilibrate şi o sonoritate a coardelor de o amploare dînd impresia că pe scenă se află o orchestră simfonică de proporţii, nu un ansamblu de cameră. Este desigur meritul studenţilor membri ai colectivului, dar înainte de toate al lui Dorel Paşcu, un eminent pedagog de orchestră, remarcabil nu numai prin marea sa exigenţă artistică, ci şi prin stăpînirea mijloacelor practice pentru a-şi traduce intenţiile în fapt.

Edgar ELIAN

Educaţia prin muzică

În contextul unei vieţi muzicale efervescente, arcuită firesc pe coordonate stilistice diverse, aşa cum este cea a Capitalei, se impune tot mai mult prezenţa originală şi benefică pentru publicul iubitor de muzică, a Universităţii Cultural-Ştiinţifice din Bucureşti. Secţia sa de cultură muzicală îşi propune să sensibilizeze şi să apropie de faptul autentic de artă pe toţi cei care urmează cursurile sale, oameni de diferite vîrste şi profesii, oferindu-le un program de educaţie muzicală complex şi incitant totodată, realizat cu contribuţia unui colectiv de muzicieni marcanţi, care susţin în fiecare an universitar cicluri tematice variate ca problematică şi interesante ca abordare.

Este suficient să menţionez numele conferenţiarilor secţiei de cultură muzicală a Universităţii : *Vasile Tomescu, Ştefan Niculescu, Octavian Lazăr-Cosma, Doru Popovici, Gheorghe Firca, Grigore Constantinescu, Petre Codreanu, Eugen Pricope, Fred Popovici, Vladimir Deveselu, Dan Scurtulescu,* ca să ne dăm seama de valoarea prelegerilor, de ecoul pe care acestea îl au în conştiinţa ascultăto-

rului. Iată și ciclurile de teme incluse anul acesta în Programul Universității Cultural-Științifice la Secția de cultură muzicală : *Valori și orientări în muzica românească contemporană* (Vasile Tomescu), *Făuritori ai culturii muzicale românești moderne* (III) : *Compozitorii* (Octavian Lazăr-Cosma), *Dialoguri cu autori și interpreți* (Petre Codreanu), *Tinerii interpreți și tradiția școlii instrumentale românești* (III) — cicluri de concerte (Dan Scurtulescu), *Personalități ale secolului XX* (Ștefan Niculescu), *Splendorile operei (IV) : Mari interpreți ai timpului nostru* (Grigore Constantinescu), *„Beethoven (II) : Sonatele pentru pian și violină* și *Sonatele pentru pian și violoncel* — ciclu de concerte (Gheorghe Firca), *O istorie a violoncelului și a literaturii lui* (Eugen Pricope), *Incursiuni în istoria stilurilor muzicale* (Fred Popovici), *Direcții estetice în muzica contemporană* (Doru Popovici), *Muzica în dialogul artelor* (Vladimir Deveselu).

Se poate, deci, lesne observa valoarea unui asemenea program, cota lui mare de interes atît pentru cursanți cît și pentru specialiști.

În luna decembrie, cronica conferințelor muzicale de la Sala Dalles, gazda tradițională a acestor manifestări a înscris cîteva teme proprii culturii muzicale românești ca și ariei de valori universale.

Muzicologul dr. Vasile Tomescu a subliniat, cu rigoarea științifică ce-i este caracteristică, trăsăturile definitorii ale simfonismului românesc, marca sa inconfundabilă în contextul muzical internațional. Într-o altă conferință, personalitatea lui Sabin Drăgoi, a fost evocată cu căldură de către muzicologul dr. Octavian Lazăr-Cosma, ajutat în demersul său de contribuția sensibilă a sopranei *Yvonna Buzescu* și a pianistei *Roxana Lazăr.*

Un eveniment al serilor de muzică de la Sala Dalles poate fi considerat întîlnirea muzicologului dr. Grigore Constantinescu cu una din vocile de aur ale școlii noastre de canto, soprana Magda Ianculescu. Ideile și principiile pe care le-a afirmat cu distincție de la tribuna Universității au conturat cu pregnanță pentru toți cei prezenți imaginea unei artiste adevărate, dublată de vocația certă a profesoarei de cînt. Au contribuit la reușita acestei întîlniri, sopranele *Eleonora Enăchescu* și *Cornelia Angelescu,* interprete apreciate ale Operei Române din București.

Tema : *Actualitatea istoriei în opera românească* a prilejuit muzicologului Petre Codreanu, un dialog interesant și plin de semnificații cu compozitorul *Teodor Bratu,* autor al mai multor opere cu subiect istoric, inspirate din epopeea națională.

O prezență deosebită în cadrul manifestărilor muzicale de la Sala Dalles a avut-o compozitorul și muzicologul Doru Popovici, care a vorbit, cu talentul și verbu-i recunoscute, despre : *Actualitatea esteticii muzicale renascentiste.* Soprana *Stela Hauler,* tenorul *George Lambrache* și pianista *Viorica Cojocaru-Lambrache,* au împlinit cu convingătoare expresie programul serii muzicale.

Aniversarea a 150 de ani de la nașterea lui Johannes Brahms a fost marcată la Universitatea Cultural-Științifică printr-un concert cu lucrări din creația marelui compozitor german, concert prefațat de către muzicologul dr. Gheorghe Firca, un profund cunoscător al operei brahmsiene. Și-au dat concursul pianista *Krimhilda Cristescu,* violonistul *Octavian Rațiu* (doi interpreți de valoare și profunzime a expresiei artistice), și foarte tînăra violonistă *Ana Maria Deveselu,* acompaniată la pian de profesoara *Sorina Dobrescu.*

Un debut cu totul remarcabil la tribuna conferințelor muzicale de la Sala Dalles l-a avut Fred Popovici, compozitor reprezentativ pentru noua generație de creatori români și totodată muzicolog de o distinsă formație intelectuală, care, vorbind despre *Principiul unității în muzica Evului Mediu european* a convins prin savoarea și forța de penetrație a ideilor sale. Tinerii violoniști *Rodica Oancea* și *Florin Pătrășcoiu* au redat cu prospețime superba muzică a primelor două *Partite pentru vioară* de Bach.

Deci, suficiente argumente să urmărim și în continuare, cu sporit interes, serile de muzică de la Dalles...

Sorin LERESCU

BRAȘOV

În diferite ocazii, am fost bucuros să apreciez munca de îndrumător al formațiilor corale pe care o depune în orașul de la poalele Tîmpei, *Nicolae Bica.* Corala *Astra* a Casei municipale de cultură Brașov formație cu adevărată tradiție, luînd în considerație succesele menționate de presa locală încă din anul 1930 se află sub bagheta sa din anul 1977. Pe lîngă concertele a cappella din oraș și din județ și în afara înregistrărilor pentru Radio și TV, ansamblul colaborează cu Filarmonica „G. Dima" din Brașov, interpretînd lucrări vocal-simfonice românești și din literatura universală. Astfel, adevărate reușite ale formației le-au constituit prezentarea *Fanteziei pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven, opera-concert *Cosi fan tutte* de Mozart, *Altarul mînăstirii Putna* de C. Porumbescu, *Imnele Transilvaniei* de T. Ciortea ș.a. Ultimele trei ediții ale Festivalului „Cîntarea României" i-au adus formației titlul de laureat. De asemenea, tot o importantă realizare o constituie amplul turneu întreprins de corală, în anul 1979, în Austria și R. F. a Germaniei, unde a cules sufragiile criticilor și publicului. Vara anului 1983 a constituit leagănul unui alt succes de prestigiu, repurtat la a 13-a ediție a Festivalului coral internațional de la Zimria (Israel), unde corala a susținut un program cuprinzînd în exclusivitate lucrări de autori români. Pentru a aprecia cum se cuvine evenimentul, redau cîteva note ale presei israeliene. Astfel, săptămînalul „Viața noastră" din 15 iulie 1983 atrage atenția asupra cîtorva calități ale interpretării formației, ca : „finețea, acuratețea și precizia atacului, omogenizarea glasurilor, apoi abordarea lucrărilor cu caracter folcloric românesc și a unor partituri contemporane". Sînt cuprinse apoi fapte ca : entuziasmul publicului din Cfar Saba, Jerusalim, Haifa, precum și a dirijorilor și coriștilor din întreaga lume, prezenți la Festival, ale căror ovații și aplauze repetate au oglindit căldura cu care au fost primiți solii artei românești".

Pe de altă parte, Corala de copii *Camerata infantis*, deținătoare a Discului de aur al Academiei „Charles Cros", precum și a Colierului de argint al festivalului de folclor de la Dijon (Franța), din 1977, mîndrindu-se și cu Premiul III obținut la Festivalul mondial pentru muzică și artă interpretativă de la Viena, din 1979 și premiul II la Concursul de la Llangolen (Marea Britanie), din 1980, tot sub conducerea aceluiași neobosit N. Bica, a participat, în 1983, la Concursul de muzică polifonică de la Arezzo (Italia), unde a fost distins cu Premiul IV după ansambluri din Italia și Japonia, Premiul 1 nefiind acordat. Diferitele categorii ale concursului au înscris participanți din 19 state. Partitura românească prezentată de reputata corală a fost *Iarna pe uliță* de Alex. Pașcanu. Printre concertele finale, organizate cu formațiile participante, a figurat și cel realizat, la Arezzo, de „Camerata infantis", ca dovadă a prețuirii de care vestitul ansamblu s-a bucurat, interpretînd lucrări corale clasice și contemporane românești. Mai mult, organizatorii Festivalului „L'Unità" au invitat, în continuare, tinerii laureați să participe la manifestările din localitatea Rovigo, prezență apreciată astfel de cotidianul „Il resto del Carlino" din 7 sept. 1983 : „...A fost o rară și plăcută surpriză să asculți această perfectă formație de copii, care a susținut printre celelalte puncte ale programului un mănunchi de cîntece românești. Puritatea vocilor se împletește cu un maxim simț al melodiei și ritmului, evocînd prin perfecțiune imagini demult uitate ale copilăriei care prind viață datorită unui rar și rafinat gust artistic"...

Anton DOGARU

★

Filarmonica „Gh. Dima" și-a transformat un obicei în tradiție în sensul comemorării periodice a unor personalități de seamă din viața muzicală românească și universală. De data aceasta ne oprim asupra *Comemorării compozitorului Tudor Ciortea*, de la a cărei naștere se împlinesc acum 80 de ani și care, cu un an în urmă a trecut pragul veșniciei.

Într-o primă manifestare — concertul simfonic din 28 noiembrie, ziua de naștere a compozitorului — dirijorul *Ilarion Ionescu-Galați* ne-a prezentat spre audiere cantata pentru soliști, cor mixt și orchestră de alămuri *Din imnele Transilvanici*. Prin conținutul său (versuri Ioan Alexandru) lucrarea se înscrie în contextul sărbătoririi Marii Uniri de la 1 decembrie 1918 de care Tudor Ciortea a fost legat prin mii de fire. Cantata dezvoltă mai ales sonorități madrigalești, dar nelipsindu-i nici momentele de amploare în care orchestra și corul se completează reciproc ilustrînd admirabil poezia plină de semnul istoriei (versurile sînt prezentate de un povestitor). Corul „Astra" — dirijor prof. *Nicolae Bica*, cunoscut prin acuratețea intonației și inteligența interpretării, a confirmat și de această dată înalta sa clasă, reușind o foarte bună colaborare cu orchestra, atît în planul intensității cît și al sensului dramatic, sens pe care dirijorul I. Ionescu-Galați l-a știut sublinia printr-o gestică foarte elocventă.

Menționăm, că în același concert au mai fost interpretate : *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Béla Bartók și *Simfonia în re* de César Franck. Cu acest prilej tînărul violonist *Ioan Nagy* s-a afirmat ca un interpret de mari perspective, evidențiind o tehnică excelentă și o foarte clară înțelegere a construcției sonore.

O a doua manifestare comemorativă *Tudor Ciortea*, desfășurată în cunoscutul cadru al Festivalului muzicii de cameră de la Brașov — Sala Coloanelor de la Casa Armatei — ni l-a redezvăluit pe adevăratul „poet al muzicii", cum admirabil l-a caracterizat muzicologul *Gemma Zimveliu* în succintul dar suculentul cuvînt introductiv. Tudor Ciortea, compozitor prin excelență cameral, a revenit printre noi prin lucrări din diverse epoci de creație, foarte bine alese de altfel, prezentate de interpreți dăruiți cu pasiunea muzicii.

Formația *Musica Nova*, într-o excelentă formă, ne-a prezentat *Cvintetul pentru clarinet, vioară, violă, violoncel și pian*, o lucrare cu sonorități moderne, dezvăluindu-ne permanenta înnoire a compozitorului, dorință manifestă — prezentă și în alte lucrări din ultima perioadă — de a fi mereu contemporan, la zi cu ultimele cuceriri ale tehnicii componistice. După felul în care au rezolvat partitura, atît ansamblul, cît și fiecare instrumentist în parte poate fi considerat un virtuoz al instrumentului său (Mircea Opreanu — vioară, Florian Popa — clarinet, Marius Ungureanu — violă, Anca Vartolomei — violoncel, Tatiana Popa — pian). *Trei piese mici pentru pian* — din prima perioadă de creație — au fost prezentate cu spontaneitate, precizie și vervă de către proaspătul laureat al Concursului internațional de la Senegallia — Italia (premiul I — 1983), *Horia Mihail* — elev la Școala de muzică din Brașov. Trio-ul format din *Dorin Sima* — vioară, *Nadia Paraschiv* — violoncel și *Camelia Cojocaru* — pian, a dat glas lucrării *Trio pentru vioară, violoncel și pian* într-o formă îngrijită evidențiind mari perspective de viitor. *Ana Nigrim* — solistă a Teatrului muzical din Brașov, acompaniată cu multă finețe și muzicalitate de către *Liliana Iacobescu* la pian, a redat cu o voce caldă, expresivă trei lieduri din bogata creație a compozitorului, impresionînd în mod deosebit în liedul *La steaua* printr-o intensă vibrație. Pianistul *Horia Cristian*, cunoscut prin precizia și finețea interpretărilor sale, s-a integrat total cu *Sonatina pentru pian*, lucrare din perioada de creație medie (1960), exprimînd prin tonul cald și expresiv toată poezia acestei mici bijuterii muzicale. O adevărată surpriză a serii au fost tinerii interpreți (toți proaspăt absolvenți ai Conservatorului din București) : *Liliana Dumitrache* — soprană, *Teodor Ciurdea* — bariton, *Doina Lachi* — flaut și *Ștefan Neagoe* — violoncel, în lucrarea *Cîntec în doi*, madrigal pentru soprană, bariton, flaut și violoncel, pe versuri de Lucian Blaga, lucrare unicat în creația compozitorului (1969) într-o scriitură deosebit de interesantă și atractivă. Interpreții ne-au captivat prin frumusețea glasurilor, precizia intonației ca și prin relația dintre instrumente și voci excelent realizată.

Momentul culminant al serii l-a constituit pianista *Ilinca Dumitrescu* în *Sonata nr. 2 pentru pian.* Lucrare deosebit de dificilă dar şi una dintre lucrările foarte reuşite ale genului, a găsit în Ilinca Dumitrescu o interpretă ideală. Dispunînd de o tehnică excepţională, de un ton mare şi de bogate resurse interpretative, solista a impresionat, în acelaşi timp, prin frumuseţea frazării, prin înţelegerea conţinutului, reuşind o redare deosebit de fidelă a caracterului specific românesc al lucrării, specific care se degajă din întreaga creaţie a compozitorului Tudor Ciortea.

Ion CHIRILĂ

CLUJ — NAPOCA

Stagiunea muzicală din Cluj-Napoca a cunoscut de la începutul ei un interesant fenomen de restructurare. Implicate în acest proces organizatoric sînt Filarmonica de Stat şi Opera Română. Deschiderea actualei stagiuni s-a făcut prin tradiţionalul Festival „Toamna muzicală clujeană". În continuare Filarmonica a organizat, cu un mare succes, un festival „Brahms" (omagiu adus compozitorului la împlinirea unui secol şi jumătate de la naşterea sa) care a cuprins patru concerte simfonice dirijate de *Cristian Mandeal* şi în care spectatorii (în săli arhipline) au putut cunoaşte aspecte semnificative din creaţia marelui compozitor german. Repertoriul festivalului a cuprins, pe lîngă cele patru *Simfonii,* binecunoscutele *Concerte pentru pian, Concertul pentru vioară şi orchestră,* uverturile *Academica* şi *Tragica, Serenada pentru orchestră în La major, Rapsodia pentru alto, cor de bărbaţi şi orchestră* şi *Dublul concert pentru vioară, violoncel şi orchestră.*

Cristian Mandeal dirijînd simfoniile lui Brahms a reuşit cu o mare putere de convingere să demonstreze existenţa unor noi şi moderne resurse expresive. Cu o uriaşă forţă de penetraţie în profunzimile melosului brahmsian, C. Mandeal declanşează prin desfăşurarea sonorităţilor, adevărate conflicte muzical-dramaturgice. Deosebite au fost în acest sens interpretările Simfoniei a II-a şi a IV-a. Interpretarea Simfoniei a III-a a pus în lumină o căutare nestăpînită a zonelor hipersensibile ale nuanţărilor în sensul sublimării şi esenţializării conţinutului muzical (amintind poate de versiunile realizate odinioară de Constantin Silvestri).

O pagină de un romantism plin de culoare de epocă s-a realizat prin Rapsodia pentru alto, cor de bărbaţi şi orchestră — solistă *Edita Simon,* cunoscută pentru valoarea interpretărilor sale, mai ales în genul cameral. Ea a adus prin cîntul său expresia limpezimii şi evocărilor nostalgice. Aceeaşi expresivitate romantică ne-a relevat-o şi cuplul solistic *Andrei Agoston — Valentin Arcu* în interpretarea Dublului concert pentru vioară, violoncel şi orchestră prin varietatea de colorit, frumos nuanţată, a sonorităţilor. Nesatisfăcător a fost însă violonistul *Vaclav Snitil* (R. S. Cehoslovacia) în încercarea de tălmăcire a Concertului pentru vioară şi orchestră; serioasele carenţe tehnice nu i-au permis solistului să se apropie veridic de muzica lui Brahms. Interpretarea celor două concerte pentru pian şi orchestră de către *Dan Grigore* (nr. 1 în re minor) şi *Anne-Rose Schmidt* — R. D. Germană (nr. 2 în si bemol) — a pus în lumină două atitudini foarte diferite faţă de muzica lui Brahms. Pianistul român a relevat tocmai ceea ce l-a făcut pe Brahms original la timpul său: reflecţia meditativă, lipsa spectaculosului, spiritul confesiv, echilibrul formei. Chiar şi finalul glorificator al concertului păstrează în interpretarea lui Dan Grigore ceva din constanta sensibilă interiorizată a întregului concert. Pianista Anne-Rose Schmidt a cuprins în concepţia sa interpretativă mai mult latura simfonizantă a concertului. Forţa temperamentală a solistei a dat sonorităţilor o viguroasă strălucire, tehnica sa, cu totul deosebită a pus în evidenţă caracterele virtuozităţii dar şi încărcătura dramatică. Mult mai puţin a fost nuanţată însă expresia de baladă nordică specifică părţilor lente brahmsiene.

★

Un concert, dirijat de *Cristian Mandeal,* al *Tribunei creaţiei muzicale româneşti* (o remarcabilă iniţiativă a Filarmonicii) a inclus cîteva lucrări demne de relevat. Este vorba de *Simfonia a IV-a* cu cor de Doru Popovici (închinată memoriei lui Nicolae Iorga), *Preludiu şi canon pentru orchestră* de Hans Peter Türk, *Laudes* de Aurel Stroe, *Trei lieduri pe versuri de Hölderlin* de Csiky Boldiszar şi *Tempo 80* de C. Ioachimescu.

★

Săptămîna Mozart, organizată de Opera Română a inclus în programul său şase titluri: *Flautul fermecat* (cu Opera Maghiară), *Nunta lui Figaro, Răpirea din Serai* şi trei premiere ale stagiunii actuale: *Don Giovanni, Bastien şi Bastienne* şi *Cosi fan tutte.* Prestaţia dirijorilor *Emil Simion, Miki Inoue* (Japonia) şi *Ervin Acel,* la care trebuie să mai adăugăm şi numele maeştrilor *Alexandru Taban, Tiberiu Popovici* şi *Victor Dumănescu* (Iaşi) a făcut ca acest festival să devină o incontestabilă reuşită. Dar despre marele succes al operei „Cosi fan tutte" în regia lui *Ionel Pantea* şi despre celelalte premiere, vom reveni.

Emiliu DRAGEA

TIMIŞOARA

În aria largă a preocupărilor sale Filarmonica de Stat „Banatul" are un obiectiv statornic, acela de promovare a creaţiei autohtone şi în special a celei legate de acest acest colţ de ţară şi implicit marcarea prin concerte omagiale sau reprogramarea unor lucrări în momente deosebite, aniversare sau comemorative a unor creatori legaţi prin muzică de această instituţie. Astfel în ultimul concert simfonic dirijat de *Henry Selbing,* Filarmonica aduce un omagiu compozitorului timişorean *Ion Crişan* cu ocazia împlinirii a 70 de ani de la naştere prin reprogramarea unui opus reprezentativ din creaţia acestuia: *Uvertura eroică.*

Pornind pe linia imprimată de Sabin V. Drăgoi, care i-a fost și profesor la Conservatorul timișorean Ion Crișan a fost și a rămas un adept al valorificării minunatului tezaur al muzicii populare românești în creația cultă. Cunoscînd de timpuriu aspectele specifice ale muzicii bănățene, folclorul bănățean, practica instrumentală și tradiția puternică a corurilor țărănești, compozitorul a avut mereu în față aceste aspecte de mare accesibilitate. De aceea în creația sa, care cuprinde diferite genuri ale muzicii vocale și instrumentale, locul prim îl ocupă muzica corală. Ei i se alătură apoi o seamă de lieduri și lucrări instrumentale ca : *Menuetul pentru cvartet de coarde, Preludiul și fuga pentru cvartet de coarde și pian* cît și *Tripticul pentru clarinet, violoncel și pian.*

În repertoriul orchestrei filarmonicii „Banatul" Ion Crișan figurează cu o serie de lucrări apreciate : cele două *Rapsodii, Preludiul simfonic,* poemul *Drobeta, Uvertura festivă* (scrisă cu ocazia împlinirii a 25 de ani de la înființarea Filarmonicii) și *Uvertura eroică* prezentată în primă audiție chiar în anul compunerii ei (1956) sub bagheta lui Mircea Popa. Încă neprezentate publicului rămîn baletul *Ochiul Beiului* și recent terminata operă istorică *Scrisoare de la Rovine.*

Prin întreaga sa creație și activitate depusă mai ales în ultimii ani și ca secretar al filialei Timișorene a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. Ion Crișan și-a făurit un nume în muzica noastră și merite pe care Filarmonica i le recunoaște și îi aduce cinstire acum la cei 70 de ani de viață.

Concertul filarmonicii dirijat de Henry Selbing a mai cuprins și *Imperialul* de Beethoven (solistă, *Roxana Lazăr*) precum și *Serenada nr. 1 în Re major* de Johannes Brahms.

★

În toamna anului 1983 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea muzicianului *Hermann Klee* care și-a legat activitatea de scena noastră lirică ca dirijor și maestru de cor încă de la înființare pînă dincolo de anii pensionării, rămînînd pînă la vîrsta de 75 ani părintele spiritual al ansamblului coral căruia i-a dăruit și anii înțeleptei senectuți.

Originar din Germania și format în cadrul Conservatorului din Hamburg, Hermann Klee și-a legat destinele carierei sale de pămîntul patriei noastre, de muzica românească integrîndu-se atît în spiritualitatea românească încît trebuie socotit un reprezentant al ei, fapt recunoscut și apreciat, iar titlul de Artist emerit și numeroasele distincții ne stau mărturie ale aprecierilor de care s-a bucurat.

La Bistrița din 1909 ca dirijor al corurilor „Gesangskränzchen" și „Reuniunii române de cîntări și muzică", la Cluj din 1919 ca membru fondator al Operei Române și dirijor al corului acesteia iar din 1946 în orașul de pe Bega ca șef de orchestră și maestru de cor al nou createi Opere Române, Hermann Klee a instruit generații întregi de cîntăreți pentru a da glas minunatelor creații din literatura muzicală universală și românească. Mai mult încă, Hermann Klee s-a apropiat atît de muzica românească încît a compus și o seamă de lucrări inspirate din folclorul nostru. Prima mare realizare din acest domeniu a fost opera *Făt Frumos* după basmul „Înșir-te mărgărite" de Victor Eftimiu cu succes montată încă din 1924 la Cluj, căreia se alătură baletele *Mărul de aur* și *Pădurea fermecată* precum și suita simfonică *Viața la țară.* Opera *Se face ziuă* după drama lui Zaharia Bîrsan cu o tematică strîns legată de evenimentele răscoalei lui Horea, Cloșca și Crișan așteaptă și acum șansa de a fi montată (poate cu ocazia comemorării din acest an).

Comitetul de Cultură și Educație Socialistă Timiș împreună cu Muzeul Banatului au creat cadrul desfășurător al unui reușit concert comemorativ Hermann Klee susținut de soliștii și corul Operei Române. După emoționantele cuvinte introductive ale muzeografei *Rodica Giurgiu* care a realizat și expoziția dedicată vieții și activității muzicianului, soliștii Operei Române, *Marilena Chirici, Teodora Ciucur, Francisc Dinier, Ana Stan-Slusar* și *Mihaela Grama-Ștefan,* acompaniați la pian de *Valeria Taryanyi* au dat glas cîtorva pagini de muzică vocală a maestrului iar Corul Operei, odinioară condus de Hermann Klee i-a interpretat cîteva miniaturi pentru voci egale și un fragment din opera „Se face ziuă" cu soliștii *Doina Măciucă* și *Georgeta Cârdu,* dirijat de semnatarul acestor rînduri.

Damian VULPE

PIATRA NEAMȚ

Există în țara noastră o frumoasă tradiție, de a se evoca personalitățile unor oameni de cultură, artă și știință — cu prilejul împlinirii unui număr „rotund" de ani de la naștere sau de la săvîrșirea din viață —, în primul rînd în regiunea în care au văzut lumina zilei. O astfel de manifestare a avut loc la Piatra Neamț, din inițiativa Comitetului Județean Neamț de Cultură și Educație Socialistă și a Centrului Județean Neamț de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, sub forma unui simpozion dedicat muzicianului *Gavril Galinescu,* originar din comuna Hangu a județului Neamț, unde s-a născut la 15 decembrie 1883.

După o succintă privire de ansamblu asupra modalităților de valorificare a folclorului în creația corală, expusă de semnatarul acestor rînduri, figura lui Gavril Galinescu a fost conturată de profesorul Vasile Vasile din Piatra Neamț, a cărui vie activitate muzicologică și publicistică, întotdeauna bazată pe o temeinică documentare la surse, se bucură pe

bună dreptate de aprecierea unor cercuri tot mai largi de iubitori ai artei sunetelor. A fost un portret concis, dar cu trăsături foarte clar desenate, al lui Gavril Galinescu — enciclopedistul, cel care — după afirmația lui Vasile Vasile — a fost pentru Moldova ceea ce a fost George Breazul pentru Muntenia. Într-adevăr, după studii strălucite la Conservatorul din București cu D. G. Kiriac și Alfonso Castaldi, apoi la Conservatorul din Leipzig — unde a fost coleg al lui Mihail Jora — cu Max Reger, Arnold Schering și Hans Sitt, și totodată la Universitatea din Leipzig, unde a studiat estetica și pedagogia cu Hugo Riemann, și în fine la Universitatea din Viena cu Egon Wellesz, Gavril Galinescu a predat la Conservatorul din Iași istoria muzicii, folclorul, pedagogia, enciclopedia muzicii și bizantinologia, afirmîndu-se ca unul din profesorii cu cel mai larg orizont cultural și științific. Cu toate acestea, activitatea didactică reprezintă doar *una* din laturile triplei sale personalități, celelalte două fiind cercetarea folclorică și compoziția. Gavril Galinescu a fost, într-adevăr, unul din primii membri ai Arhivei de folclor, cu peste 1000 de cîntece culese în Moldova, unul dintre ele aflate încă în manuscrise nepublicate, altele înregistrate pe cilindri de fonograf încă netranscrise, în așteptarea muzicologului și a folcloristului dornic să se consacre scoaterii la lumină și valorificării activității de culegător de folclor a lui Galinescu. În fine, mai este compozitorul Gavril Galinescu, distins cu premiul I „George Enescu" în 1916 pentru poemul vocal-simfonic *Ielele* pe versuri de Șt. O. Iosif, autorul poemului vocal-simfonic *Ceahlăul,* bazat pe temele și textele cîntecelor populare culese de el însuși pe valea Bistriței, al unor lucrări diverse de muzică simfonică și de cameră, dar mai ales a numeroase caiete de coruri, cuprinzînd creații proprii și prelucrări de cîntece populare, domeniu în care s-a dovedit un continuator al lui Gavriil Musicescu, deși n-a fost discipolul direct al acestuia. Cîteva din corurile lui au fost editate în 1982 prin strădania Centrului Județean Neamț de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, dar imensa majoritate a pieselor sale corale își așteaptă încă editorul.

După interesanta și cursiva expunere a profesorului Vasile Vasile, la discuțiile simpozionului a intervenit profesoara de biologie pensionară Anastasia Savin, fiica unui frate al lui Gavril Galinescu, cu detalii inedite din viața unchiului ei, mai ales în legătură cu gimnaziul din comuna sa natală Hangu, înființat de el în 1921 și reînființat tot de el în 1945, gimnaziu ai cărui foști elevi s-au întîlnit în 1971 — la împlinirea a 50 de ani de la fondare — pentru a-l comemora pe profesorul lor și a da școlii numele lui. A evocat de asemenea momentul revenirii lui Gavril Galinescu, după pensionare, la Hangu, unde a fost ales primar și unde a rămas pînă la stingerea sa din viață. Printre interesantele contribuții la discuțiile simpozionului, s-a numărat și aceea a profesorului de muzică George Grigorică de la Școala nr. 27 din Piatra Neamț, care a reluat o idee a lui Gavril Galinescu expusă într-un studiu despre folclorul din județul Neamț, și anume că modul dorian de Re n-ar proveni de la greci, ci de la traci, o dovadă în acest sens fiind cîntecul de leagăn *Somn îi maică* în mod dorian, cules în zona Neamț și armonizat de Galinescu.

În încheierea simpozionului, corul de fete al Școlii generale nr. 5 din Piatra Neamț, dirijat de profesoara Margareta Vasile, a interpretat două cîntece de Gavril Galinescu, *Sus opincă,* o horă viguroasă, cu bătăi din palme, și melodia lirică *Leano,* iar grupul vocal-cameral feminin al Cooperativei „Prestarea", condus de profesoara Beatrice Ada Chicu — de două ori laureat al Festivalului Național „Cîntarea României" — a prezentat un program variat de melodii, care a cuprins — alături de cîntece de Ciprian Porumbescu, Gheorghe Ștephănescu, Ion Dan Ielescu, Pretorian Vlaiculescu, Gheorghe Carp — și trei de Gavril Galinescu, din nou *Sus opincă,* apoi *Mocănașul* și *Arțărașul,* toate făcînd parte din mica culegere editată în 1982 la Piatra Neamț, care își vădește astfel utilitatea practică imediată. Cele 16 membre ale grupului au impresionat prin omogenitate vocală, corectitudine a intonației, suplețe a frazării, claritate a dicțiunii, dar mai ales printr-o participare afectivă plină de sinceritate, o vizibilă bucurie de a face muzică.

În duminica imediat următoare simpozionului, la Hangu a avut loc întîlnirea tradițională a fiilor satului, prilej cu care au venit în comună foștii elevi ai lui Gavril Galinescu de la gimnaziul local. Cu această ocazie a avut loc un simpozion, la care au contribuit compozitorii Vasile Spătărelu și Cristian Misievici de la Iași, muzicologul Vasile Vasile de la Piatra Neamț și directorul Centrului Județean Neamț de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, Constantin Alupului. A urmat apoi un concert coral susținut de corul Căminului Cultural din Hangu dirijat de un fiu al compozitorului, învățătorul pensionar Teoctist Galinscu, de corul de copii al Școlii Generale din Hangu înființată de Galinescu și de două formații oaspete, corul Sindicatului întreprinderii de celuloză și hîrtie „Reconstrucția" din Piatra Neamț dirijat de profesorul Vasile Vasile și din nou grupul de 16 fete al Cooperativei „Prestarea", în final, toate corurile reunindu-se sub conducerea lui Vasile Vasile, ca un omagiu colectiv. În acest cadru festiv asistența a participat și la vernisajul expoziției organizată la Școala generală din Hangu de către Consiliul Comunal de Cultură și Educație Socialistă, și cuprinzînd documente, manuscrise, fotografii, culegeri legate de activitatea compozitorului, profesorului și folcloristului Gavril Galinescu.

Edgar ELIAN

Impresii muzicale din S.U.A.

O călătorie documentară muzicală în Statele Unite ale Americii într-un circuit ce poate să pară prea încărcat pentru a fi parcurs într-o lună, căci el a cuprins Washington, festivalul de la Tanglewood, Cleveland, Universitatea de la Oberlin, apoi Academia de Arte de la Interlochen (statul Michigan), San Francisco, universitățile Stanford și Berkely, Los Angeles, Dallas, New York, lasă sădită în memorie o sumedenie de instantanee, care în timp se reactualizează, se însumează, se completează și, finalmente pot să creeze o anumită imagine despre o cultură, despre un ritm de viață, despre atitudini și opțiuni în fața cotidianului sau a perenității.

Un circuit de talia celui enunțat într-un continent, parcurs doar într-o lună este de fapt, o cursă contra cronometru, căci nu apucam să mă acomodez bine cu un loc, să încep să-i descifrez din taine și la cîteva zile îl părăseam.

Dar în această permanentă schimbare de decor și de „fusuri" orare, muzica a fost parametrul constant al întregii luni petrecute în S.U.A. ; muzica marilor festivaluri, dar și cea cîntată discret în concerte de muzică de cameră la universități, muzica străzilor, muzica discurilor, a programelor de televiziune și, mai ales contactele cu colegii compozitori, interpreți, dirijori.

Căci muzica continentului american înseamnă și jazz-ul născut la New Orleans, sau melodioasele cîntece texane ale cow-boy-lor, dar înseamnă și folclorul tuturor popoarelor care s-au statornicit pe acest continent și care își transmit muzicile influențîndu-se permanent. Există aici o multitudine de civilizații care își infiltrează reciproc antene și care, împreună creează un imens caleidoscop sonor.

America muzicală a însemnat și coloana sonoră a reclamelor de televiziune, care cuprind un procentaj extrem de crescut din totalul emisiunilor, dar și concerte simfonice estivale de neuitat, susținute în fața a mii sau zeci de mii de spectatori, în care se produceau orchestra simfonică din Boston, dirijată de Seiji Ozawa, la festivalul de la Tanglewood, sau cea din Los Angeles dirijată de Leonard Bernstein, la Hollywood ; a însemnat cunoașterea unei atmosfere intelectuale, de cercetare a fenomenului componistic și de experimentare acustică în studiourile de muzică electronică de la Stanford sau Oberlin, de predare a muzicii în variate metode la cursurile internaționale de vară ale Academiei de arte de la Interlochen, unde erau veniți tineri din toată lumea pentru a-și împărtăși experiențe artistice ; a însemnat și impresia de neuitat cînd am vizitat clasa de gamelan din cadrul secției de compoziție a universității din Berkely, sau secția de orgă a universității din Oberlin, care avea instalate 16 orgi în tot atîtea săli de studii ; a însemnat cunoașterea unor profesori, dirijori sau compozitori, care se dedică exclusiv creației contemporane.

America muzicală mi-a dezvăluit și concertele tradiționale ale fanfarelor universităților, alcătuite cu profesori sau studenți, orchestre mamut cu 12—14 trompete, 8—10 corni, 6—8 tromboni, 4 tube, 6 percuționiști și cu cîte 8—10 instrumente la fiecare compartiment al suflătorilor de lemn, interpretînd jazz clasic sau lucrări simfonice moderne dedicate lor, precum și mici grupuri sau soliști remarcabili care concertau pe străzile New-York-ului, pentru a-și cîștiga existența din bani oferiți de trecători sau turiști.

Călătoria a însemnat după amieze de schimburi de partituri și discuri, de experiențe creatoare, de audiții cu compozitorii Otto Luening, Donald Erb, William Kraft, Robert Xavier Rodriguéz, Rudolf Bubalo, Marshall Griffith ș.a. ; a însemnat prezentarea aspectelor celor mai importante ale vieții muzicale românești, consemnate favorabil în ziarul „The Plain Dealer" din Cleveland, în urma întrevederii avute cu muzicologul Robert Finn, a însemnat și îmbogățirea impresionantei biblioteci a Congresului din Washington cu unsprezece discuri de muzică contemporană românească (de remarcat faptul că secția română a bibliotecii cuprinde 45.000 de cărți).

Desigur că, odată cu apariția radioului, a filmului sonor, a televiziunii, a comunicării prin satelit, muzica a devenit de fapt o „industrie sonoră", clar compartimentată pe tot globul, în funcție de destinația pe care o are, uneori abandonînd hotarele artei și instaurîndu-se ca o „coloană" sonoră, ce însoțește o multitudine de îndeletniciri umane. Însăși creația cultă a devenit o industrie. Mii de kilograme de hîrtie se umplu anual pe mapamond cu muzică contemporană, prezentînd „n" stiluri de creație posibilă.

Fenomenul este și pozitiv și negativ. Pozitiv pentru că reprezintă într-o bună măsură o necesitate de exprimare și comunicare și, dovedește că bătrîna muzică „trăiește" la scară planetară într-un ritm alert, în ciuda tendinței secolului de tehnicizare totală ; negativ, pentru că o exacerbare a producției muzicale a dus inerent și la o diminuare a valorilor și la apariția unor „muzici" cu destinație exclusiv comercială.

Așa stînd faptele, pe plan universal, nici continentul american nu face excepție de la caleidoscopul stilistic muzical. Căci lucrările audiate sau „văzute" în partituri aparțin binecunoscutelor orientări minimale, post seriale, post expresioniste, influențate de jazz, neo clasice, neo romantice, electronice... sau cîte și mai cîte alte „neo"...

De remarcat totuși un fapt : muzica de jazz plutește în conștiința poporului și a multor creatori contemporani americani și ea își proiectează spiritul frecvent, printr-o vigurozitate ritmică aparte, printr-un mod diferit de a privi problema impro-

vizației, sau a conceptului timbral, față de compozitorii europeni. Și continuă să fie o soluție originală, valabilă pe plan universal pentru că ea este muzica națională, de neconfundat.

Liana ALEXANDRA

Globul muzical

„Numele Luciano Berio la pupitrul Orchestrei Parisului — notează cronicarul de la LE MONDE — a fost suficient ca o bună parte din obișnuiții concertelor... să absenteze". Și totuși, cele trei lucrări ale acestui compozitor au stîrnit un real interes : *Encore* (1978), *Bewegung* (1971) și *Concertul pentru două piane* — în interpretarea lui Bruno Canino și Antonio Ballista. În general, se vorbește despre acest concert ca despre „o partitură de tenis superb jucată între piane și Orchestra Parisului".

„Noua și ultima simfonie datorată lui Franz Schubert — comentează Jacques Lonchampt în același cotidian — a fost interpretată cu multă savoare de Orchestra simfonică din Liège, dirijor Pierre Barthomée. Colaboratorii postumi ai lui Schubert nu pot decît să fie felicitați". Aceasta întrucît este vorba de *Simfonia a X-a* în re major din care în 1978 s-au descoperit 3 mișcări și care a fost terminată și pusă la punct întîi de Peter Gülke din RDG și apoi de Brian Newbould.

Grija pentru pătrunderea muzicii simfonice și de cameră contemporane în provinciile Franței a condus la înființarea unui ansamblu orchestral ALTERNANCE la Montbéliard ale cărui concerte prevăd un lucru la noi de mult devenit obicei : introducerea unei lucrări contemporane. Noul ar fi că repetiția cu respectiva lucrare este cu public, spre o mai bună explicitare a sensurilor acesteia în fața celor cărora li se adresează.

În CORRIERE DELLA SERA un comentariu elogios la deschiderea stagiunii concertistice a orchestrei ANGELICUM de la MILANO, mai cu seamă pentru programul ales : *Requiemul* de Cherubini, „o capodoperă care stîrnise la vremea respectivă admirația lui Beethoven și Brahms" și *Simfonia în re minor* de Donizetti.

În același cotidian, o pagină întreagă comentează la superlativ revenirea în Italia, după o absență de zece ani, „a unuia dintre mai marii muzicii din toate timpurile" — Sergiu Celibidache și orchestra filarmonicii din München. Primul concert, la Napoli, a avut în program *Simfonia nr. 104* de Haydn și *Simfonia a 4-a* de Bruckner.

La HONG KONG, un festival în continuă dezvoltare : Asians Arts Festivals", comentează FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG. În acest oraș cu 5 mil. de locuitori, cu o orchestră filarmonică înființată în 1974, o orchestră pentru muzică chineză înființată în 1981 și cu o companie de dans, în actuala ediție a reținut atenția observatorului german în primul rînd *Concertul pentru violoncel și orchestră* scris de Shi Kum (născ. în 1932) ca și evoluția unui tînăr dirijor plin de temperament — Yoshikazu Fukumara, Japonia. Mai puțin lăudabilă este tendința spre „show" a concertelor în care abundă ideea de „son et lumière", poate și pentru că publicul este alcătuit în majoritate din tineri între 16 și 25 de ani, într-o sală de peste 2200 locuri. Opera din Hong-Kong a prezentat în cele 5 zile ale festivalului 6 spectacole. Despre opera tradițională vizionată, Günther Rühle remarcă similitudinea montării acesteia (actori femei și în rolurile masculine !) cu viziunea teatrală brechtiană.

Ultima premieră de la sfîrșitul anului 1983 pe scena operei din München — *Carmen* — este socotită a fi „din toate punctele de vedere pe dos", în pofida unor soliști de valoare internațională, dar „prost distribuiți, în contradicție cu genul și caracterul fiecăruia". Astfel Stefania Tczyska a fost o Carmen blondă și prea distinsă, Pamela Coburn — o Micaelă prea focoasă ș.a.m.d. Conducerea muzicală, Kazimierz Kord, socotit de cronicarul de la DIE WELT, „extrem de plicticos".

Același cotidian aduce o cronică la festivalul de muzică contemporană de la METZ, aflat la cea de a 12-a ediție : „Pe lîngă noutăți, s-au ascultat și cîțiva clasici ai avangardei — *Ciocanul fără stăpîn* de Boulez și *Concertul pentru pian* de Bruno Maderna, lucrări de certă valoare. Dar, comparațiile inerente, au dezavantajat, ba chiar au fost fatale pentru unii ca de pildă Chris Dench și Michel Decoust". Concluziile cronicarului : tînăra generație de compozitori francezi „au abandonat jocul cu magnetofoanele și computerele. Își face loc un neo-impresionism, care, așa cum se vede în cazul lucrării *Simfonie* de Carlos Roqué Alsina (Argentina) impresionează prin suveranitatea cu care, autorul mînuiește complexul aparat orchestral reușind să ofere imagini sonore de mare expresivitate. Un succes cert l-a avut și *Traumspiel* de York Höllers (după o piesă de Strindberg). S-au mai cîntat lucrări de Dittrich, Ligeti, Xenakis ș.a

Dirijorul și muzicologul francez Alain Pâris, cunoscut în țara noastră prin concertele susținute la București și Iași în toamna anului 1981 ca și prin comunicarea susținută în cadrul Simpozionului George Enescu (1981), autor al unui *Dictionaire des Interprètes* în care sînt prezentate și valori ale artei muzicale din țara noastră, a fost de curînd promovat Director adjunct al Direcției muzicale de la Opéra du Rhin din Strasbourg, unul din principalele centre muzicale franceze din afara Parisului.

Corina JIVA

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

OCTAVIAN LAZĂR COSMA — „HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI" VOL. V

Gheorghe FIRCA

„Dans l'actuelle étape d'avancement de la pensée historiographique roumaine, nous sommes convaincus que le moment est venu de ces ouvrages amples, de ces recherches approfondies et poussées, capables de démontrer enfin l'image réelle, complète, serions-nous tentés de dire, de la musique roumaine (...)".

Ces mots ne se veulent pas un simple énoncé à titre de manifeste de l'historiographie musicale roumaine, mais une véritable profession de foi inscrite en tête de l'introduction au Ve volume du *Hronicul muzicii românești (Chronique de la musique roumaine)* paru aux Editions Musicales sous la signature d'Octavian Lazăr Cosma. L'entier édifice de la „Chronique" s'est gardé sous le signe de cette profession de foi, tant pour ce qui est de la stratégie de la démarche scientifique, que du plan — effectivement gigantesque — dans lequel l'auteur a contraint le phénomène musical roumain à s'inscrire. Certes, la juste estimation de la quantité de travail investi sur la triple ligne des sources documentaires, du commentaire axiologique et de l'analyse professionnelle est difficile à établir compte tenu des capacités d'un seul auteur. Mais, de prime abord pourtant, Octavian Lazăr Cosma réussit à prouver, ne fût-ce qu'à partir des trois perspectives susindiquées, sa capacité de „radiographier" le phénomène et de le „recomposer" ensuite dans une chronique qui porte témoignage de l'effort permanent, visant le progrès, accompli par une vie musicale dont il trace vigoureusement les caractères nationaux.Dans ce sens, sa force est telle que le lecteur a l'impression de se trouver devant la chronique d'un témoin presqu'oculaire, dirions-nous, observant le phénomène avec l'acuité visuelle de celui qui le constate à l'instant même où il se produit.

Ce cinquième volume — et, en même temps que lui, les deux volumes suivants, le sixième et le septième — embrassent l'une des périodes de cîme de l'histoire de la musique roumaine car l'intervalle 1898—1920 fut décisif pour les objectifs envisagés et atteints par la vie musicale roumaine arrivée à son âge moderne. C'est d'ailleurs sur celle-ci que se concentre en exclusivité le présent volume, comme étant le cadre général — où s'amassent une multitude de faits des plus significatifs et des plus amples — à l'intérieur duquel se manifestent les institutions et les individualités créatrices (du domaine de l'interprétation notamment). Ce sera aux deux volumes suivants de se porter sur la pensée et, respectivement, la création musicale de la même période.

Avec une ossature solide, dû à une logique diachronique et bien fondée du point de vue de l'établissement des périodes (problème toujours soumis à la controverse dans n'importe quelle histoire et à tout moment attaquable et même démolissable à partir de perspectives ultérieures), la vie musicale ici considérée a comme point de départ l'affirmation plénière et la prise de conscience du génie énescien et comme point final la mise en place et la consolidation des institutions modernes (parmi lesquelles la Société des Compositeurs Roumains et l'Opéra Roumain de la Ville de Cluj) sitôt la réalisation de l'Etat unitaire. Dans ce

sens, l'ouvrage représente aussi un symbole commémoratif dans le contexte du soixante-cinquième anniversaire, le 1er décembre 1983, de la Grande Assemblée nationale de Alba Iulia.

Dès lors, l'histoire de la vie musicale se superposant nécessairement à l'histoire réelle, objective du pays, l'auteur fait dérouler devant le lecteur, comme dans un film, la participation — généralement comprise dans un cadre institutionnel — de la nation toute entière au phénomène musical et, par cela même, au phénomène socio-politique. Y sont ainsi envisagés et analysés le vaste mouvement choral, les sociétés de musique, les concerts symphoniques, la musique de chambre, l'activité des troupes lyriques, l'enseignement musical, les coordonnées esthétiques qui ont guidé et garanti l'affirmation du talent roumain, l'apparition des valeurs définitives sur les multiples plans du phénomène musical. Il est superflu de rappeler ici et maintenant les personnalités qui, en ce moment de cîme de l'histoire de la musique roumaine, se trouvent en conjonction, qu'il s'agisse d'instrumentistes, chanteurs, chefs d'orchestre, pédagogues, critiques, animateurs et organisateurs de la vie musicale ; car ce sont eux ceux qui ont donné un sens aux tendances de l'époque tout en s'imposant au cours des étapes ultérieures de l'évolution contemporaine de la musique nationale. Nombre d'entre eux d'ailleurs — et notamment des chanteurs d'opéra, des directeurs d'orchestre et des concertistes — ont dépassé le statut simplement national pour s'affirmer et tout à la fois affirmer l'art roumain dans le contexte universel, parfois à des échelons des plus élevés.

Aussi paradoxal que cela paraisse pour une période relativement proche de notre temps, une série de documents acquièrent un sens révélateur sous la plume du chercheur. Ce n'est pas pour avoir le goût du détail non signifiant ou bien pour le sensationnel que Octavian Lazăr Cosma explore des documents pareils, mais parce qu'il est convaincu — et il nous en convainct à notre tour — qu'il y a encore des faits soit ignorés, soit surtout sous-estimés, voire même placés sous un angle faux par d'anciennes exégèses devenues non pas moins paroles d'évangile. De ce point de vue, l'auteur fait preuve d'une attitude critique positive, bien qu'elle ne se présente pas sous des formes polémiques, attitude qu'il manifeste également à l'égard des résultats obtenus jusqu'à présent dans les écrits sur l'histoire. A notre avis ce sont là des traits de réel intérêt, tant pour les professionnels que pour les lecteurs de n'importe quelle autre formation intellectuelle, des traits qui font comprendre et nous certifient que l'on se trouve, avec ce Ve volume de *Hronicul muzicii românești*, devant un moment notoire de la musicologie roumaine récente.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

PROPRIÉTÉS DES SUITES PÉRIODIQUES UTILISÉES DANS LA PRATIQUE MODALE

Dan VUZA

0. Introduction

Le dernier chapitre du Livre des modes (I) d'Anatol Vieru décrit une méthode de composition basée sur l'emploi des suites périodiques. Parmi les suites périodiques utilisées, celles que A. Vieru appelle *modales* occupent une place importante ; on y signale aussi l'existence d'une autre classe de suites, appelées *irréductibles*.

Notre ouvrage expose quelques aspects de nature mathématique utiles, espérons-le, pour le lecteur interessé à la pratique mentionnée. En particulier, nous y donnons des critères permettant d'établir l'appartenance d'une suite à la classe des suites modales (ou à la classe des suites irréductibles) sans effectuer tous les calculs (parfois nombreux) impliqués par la définition des suites modales (ou irréductibles).

Pour des raisons qui paraîtront à la lecture, notre terminologie est différante : nous proposons le terme *suite réductible* pour suite modale et *suite reproductible* pour suite irréductible. Notre ouvrage met en évidence le rôle joué par les suites reproductibles à côté des suites réductibles (le Livre des modes ne s'attardant pas sur les premières).

Le présent travail entend faire valoir le côté pratique des choses ; c'est pourquoi on n'y trouvera pas des démonstrations. Celles-ci feront l'objet de notre article [8], à paraître dans la Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées.

La musique d'aujourd'hui semble s'intéresser à des modules de division de l'octave, autres que 12 ; c'est pourquoi dans notre exposé avons-nous remplacé Z_{12} par un groupe commutatif fini quelquonque.

1. Suites périodiques

1.1. Dans tout le travail Z désignera l'ensemble des nombres entiers (donc $Z = \{\ldots, -2, -1, 0, 1, 2, \ldots\}$) et Z_n désignera le groupe des classes de restes modulo n. La lettre G sera réservée pour designer un groupe commutatif. Si A est un ensemble, $\# A$ sera le nombre d'éléments de A.

1.2. Soit A un ensemble. Par définition, une suite à valeurs dans A est une application $f: Z \to A$. Nous désignons par A^Z l'ensemble des suites à valeurs dans A.

1.3. Une suite $f \in A^Z$ s'appelle *k-périodique* si

$$f(t + k) = f(t)$$

pour tout $t \in Z$.

Une suite $f \in A^Z$ s'appelle *périodique* s'il existe un entier $k \geqslant 1$ telle que f soit k-périodique. L'ensemble des suites périodiques à valeurs dans A est dénoté par Per (A).

1.4. Une suite k-périodique est uniquement déterminée par la connaissance des éléments $f(t)$ pour $0 \leqslant t \leqslant k - 1$ On conviendra alors de définir une suite k-périodique en écrivant sur une ligne les éléments $f(t)$ pour $0 \leqslant t \leqslant k - 1$. Si k est assez grand, on conviendra de disposer les $f(t)$ dans un tableau rectangulaire qu'on lira de gauche à droite et de haut en bas.

Par exemple, considérons des suites à valeurs dans l'ensemble

$\mathcal{S} = \{do, do^\#, re, re^\#, mi, fa, fa^\#, sol, sol^\#, la, la^\#, si\}$

(classes de sons modulo octave). La succession

do mi do si

définit unei suite 4-périodique $f \in \mathcal{S}^Z$ telle que $f(0) = do$, $f(1) = mi$, $f(2) = do$, $f(3) = si$. On a $f(4) = do$, $f(5) = mi$, $f(-1) = si$ etc.

Si f est k-périodique et si l est un entier $\geqslant 1$ alors f est aussi kl-périodique. Ainsi,

do mi do si

do mi do si do mi do si

définissent la même suite.

1.5. Supposons que G soit un groupe commutatif dont l'opération est notée additivement. On introduit une structure de groupe commutatif sur G^Z en définissant la composée $f_1 + f_2$ des suites f_1, f_2 par

$$(f_1 + f_2)(t) = f_1(t) + f_2(t)$$

pour tout $t \in Z$. Le sous-ensemble Per(G) devient alors un sous-groupe de G^Z.

Par exemple, soit $G = Z_{12}$. Considérons la suite 5-périodique

$$f_1 : 0\ 1\ 4\ 3\ 2$$

et la suite 2-périodique

$$f_2 : 4\ 11$$

Pour additionner f_1 et f_2 on représente f_1 et f_2 comme suites 10-périodiques (10 = plus petit commun multiple de 5 et 2) et ensuite on opère les additions verticales :

f_1	:0	1	4	3	2	0	1	4	3	2
f_2	:4	11	4	11	4	11	4	11	4	11
f_1+f_2	:4	0	8	2	6	11	5	3	7	1

1.6. On dit qu'une suite $f \in G$ satisfait à une *relation de récurrence linéaire* s'il existe un entier $m \geqslant 0$ et des entiers n_i pour $0 \leqslant i \leqslant m$ tels que

$$\sum_{i=0}^{m} n_i f(t - i) = 0 \qquad (*)$$

pour tout $t \in Z$.

1.7. *Théorème. Si G est fini et si au moins un des n_i est premier à $\# G$ alors toute suite satisfaisant à la relation de récurrence linéaire (*) est périodique et le sous-groupe formé par ces suites est fini.*

1.8. Considérons, comme exemple, la suite de Fibonaci $f \in Z^Z$ définie par

$$f(0) = 0$$

$$f(1) = 1$$

$$f(t) = f(t - 1) + f(t - 2)$$

pour tout $t \in Z$; cette suite a été utilisée par W. Berger ([1]) dans la construction de certains modes. Soit $g \in Z_{12}^z$ la réduction modulo 12 de f, c'est-àdire

$$g(t) = \text{classe modulo 12 de } f(t).$$

On a

$$g(t) = g(t-1) + g(t-2)$$

donc g vérifie les hypothèses de 1.8 ; c'est alors une suite périodique. Par contre, f n'est pas périoduque. En faisant les calculs, on trouve que g est une suite 24-périodique :

$$g : 0\ 1\ 1\ 2\ 3\ 5\ 8\ 1\ 9\ 10\ 7\ 5\ 0\ 5\ 5\ 10\ 3\ 1\ 4\ 5\ 9\ 2\ 11\ 1$$

2. Suites réductibles et suites reproductibles

2.1. On désigne par D l'application de G^z dans lui-même qui fait correspondre à chaque suite f la suite Df donnée par

$$(Df)(t) = f(t) - f(t-1).$$

2.2. Par exemple, soit $G = Z_{12}$ et soit

$$f : 0\ 1\ 4\ 3\ 2$$

Alors

$$Df : 10\ 1\ 3\ 11\ 11$$

(pour calculer $(Df)(0)$ on écrit

$$(Df)(0) = f(0) - f(-1) = f(0) - f(4)).$$

2.3. En itérant k fois l'opération D on obtient l'opération désignée par D^k.

2.4. Une suite $f \in G^z$ s'appelle *réductible* s'il existe $k \geqslant 1$ tel que $D^k f = 0$. L'ensemble des suites réductibles à valeurs dans G sera désigné par Red(G).

Une suite $f \in G^z$ s'appelle *reproductible* s'il existe $k \geqslant 1$ tel que $D^k f = f$. L'ensemble des suites reproductibles à valeurs dans G sera désigné par Rep (G).

Red (G) *et* Rep (G) *sont des sous-groupes de* G^z.

2.5. Le lecteur trouvera des nombreux exemples de suites réductibles dans [3], ch. 5. Nous donnons ici un exemple de suite reproductible :

f	:11	10	11	7	2	7
Df	: 4	11	1	8	7	5
D^2f	:11	7	2	7	11	0
D^3f	: 1	8	7	5	4	11
Df	: 2	7	11	10	11	7
Df	: 7	5	4	11	1	8
Df	:11	10	11	7	2	7

Un autre exemple de suite reproductible est fourni par la suite de Fibonacci modulo 12.

2.6. *Soient $k, l \in Z$ tels que $k \geqslant 1$. Si G est fini alors toute suite f satisfaisant à la relation*

$$(D^k f)(t) = f(t+l),\ t \in Z$$

appartient à Rep (G).

Ceci montre que, si en calculant les $D^k f$, on aboutit à une permutation circulaire de la ligne representant f, on peut déjà conclûre que f est reproductible. Dans notre exemple, on pouvait s'arrêter à $D^2 f$.

2.7. Soit H un autre groupe commutatif et soit $\varphi : G \to H$ un homomorphisme de groupes (c'est-à-dire une application $\varphi : G \to H$ telle que $\varphi(u+v) = \varphi(u) + \varphi(v)$ pour tout $u, v \in G$). Si $f \in G^z$ soit φf la suite à valeurs dans H donnée par

$$(\varphi f)(t) = \varphi(f(t)).$$

Si $f \in$ Red (G) *alors* $\varphi f \in$ Red (H). *Si* $f \in$ Rep (G) *alors* $\varphi f \in$ Rep (H).

Par exemple, soit $G = Z_{24}$ et soit $\varphi : Z_{24} \to Z_2$ l'homomorphisme envoyant les classes paires dans 0 et les classes impaires dans 1. Le résultat ci-dessus explique pourquoi les suites à valeurs dans Z_2, obtenues par A. Vieru ([3], 5.51) à partir d'une suite réductible „microtonique" à valeurs dans Z_{24} par le procédé décrit, sont encore réductibles.

2.8. Une *homothétie* est une application $h : Z \to Z$ de la forme :

$$h(t) = at + b$$

avec $a, b \in Z$, $a \neq 0$.

La transformée d'une suite par une homothétie h est par définition l'application composée fh.

Si $f \in$ Red(G) *alors* $fh \in$ Red (G) *pour toute homothétie* h.

Dans [3], ch. 5 A. Vieru considère des tableaux rectangulaires représentant des suites réductibles. La propriété précédente explique pourquoi les colonnes de ces tableaux définissent également des suites réductibles. En effet, si un tableau à m lignes et n colonnes définit la suite réductible f alors la i-ème colonne définit la suite fh où

$$h(t) = nt + i - 1.$$

2.9. L'ensemble $\mathcal{S}$ este un ensemble principal homogène pour l'action de Z_{12} ([4], §11). De la même manière, si on remplace le module de division 12 de l'octave par n, on a un total chromatique à n éléments $\mathcal{S}_n$ qui este un ensemble principal homogène pour l'action de Z_n. Pour chaque $x \in \mathcal{S}_n$ on a la bijection ω_x de Z_n sur $\mathcal{S}_n$ donnée par

$$\omega_x(u) = u + x.$$

A chaque suite $f \in \mathcal{S}_n^z$ (pouvant être interprété comme une ligne mélodique infinie modulo octave) on peut attacher la suite $\bar{f}$ définie de la manière suivante : pour tout $t \in Z$ soit $\bar{f}(t)$ l'intervalle entre $f(t-1)$ et $f(t)$, c'est-à-dire l'unique élément $u \in Z_n$ tel que $u + f(t-1) = f(t)$. La suite $\bar{f}$ prend ses valeurs dans Z_n et est interprété comme la suite des intervalles de la ligne mélodique f.

Par définition, une suite $f \in \mathcal{S}_n$ est *réductible* (*reproductible*) si $\bar{f}$ est réductible (reproductible).

D'un autre côté, à chaque suite $f \in \mathcal{S}_n^z$ on peut attacher n autres suites à valeurs dans Z_n a l'aide des ω_x ; pour chaque $x \in S_n$ on considère l'application inverse $\omega_x^{-1} : \mathcal{S}_n \to Z_n$ et ensuite l'application composée $\omega_x^{-1} f \in Z_n^z$. On a les résultats suivants :

Si au moins l'une des suites $\omega_x^{-1} f$ est réductible (*reproductible*) *alors f est réductible* (*reproductible*).

Si f est réductible alors $\omega_x^{-1} f$ est réductible pour tout $x \in \mathcal{S}_n$.

Par contre, si f est reproductible alors il existe un $x \in \mathcal{S}_n$ et un seul tel que $\omega_x^{-1} f$ soit reproductible.

Par exemple, soit f la suite périodique définie par

fa fa fa* re la re*

La suite f des intervalles est définie par

4 11 1 8 7 5

Comme $\tilde{f}$ est reproductible, la suite initiale f est reproductible (par définition).

Les 12 suites $\omega_x^{-1} f$ sont données plus-bas :

$\omega_{\text{do}}^{-1} f$: 6 5 6 2 9 2

$\omega_{\text{do}\#}^{-1} f$: 5 4 5 1 8 1

$\omega_{\text{re}}^{-1} f$: 4 3 4 0 7 0

$\omega_{\text{re}\#}^{-1} f$: 3 2 3 11 6 11

$\omega_{\text{mi}}^{-1} f$: 2 1 2 10 5 10

$\omega_{\text{fa}}^{-1} f$: 1 0 1 9 4 9

$\omega_{\text{fa}\#}^{-1} f$: 0 11 0 8 3 8

$\omega_{\text{sol}}^{-1} f$: 11 10 11 7 2 7

$\omega_{\text{sol}\#}^{-1} f$: 10 9 10 6 1 6

$\omega_{\text{la}}^{-1} f$: 9 8 9 5 0 5

$\omega_{\text{la}\#}^{-1} f$: 8 7 8 4 11 4

$\omega_{\text{si}}^{-1} f$: 7 6 7 3 10 3

De ces suites, une seule et bien qu'une seule est reproductible, à savoir $\omega_x^{-1} f$. On voit là que l'application ω_{do}, préféré en général par la pratique, n'est pas du tout privilegiée parmi les autres ω_x (voir aussi à ce sujet [2]).

3. La décomposition d'un groupe en p-groupes

3.1. On dit qu'un groupe commutatif G est *somme directe* de ses sous-groupes $G_1, \ldots, G_m$ si tout $x \in G$ se décompose d'une manière unique en somme

$$x = x_1 + \ldots + x_m$$

avec $x_i \in G_i$ pour $1 \leqslant i \leqslant m$. L'application qui associe à chaque $x \in G$ l'élément x paraîtrant dans la décomposition de x_i denote par π_i ; elle est un homomorphisme de groupes de G dans G_i. *Si $f \in G^z$ alors f est périodique (réductible, reproductible) si et seulement si toutes les suites $\pi_i f \in G_i^z$* (voir 2.7) *sont périodiques (réductibles, reproductibles).* On a la relation

$$f = \sum_{i=1}^{m} \pi_i f.$$

3.2. Soit p un nombre premier. Un groupe commutatif fini G s'appelle *p-groupe* si $\# G$ est une puissance de p.

Un résultat classique d'algèbre affirme que tout groupe commutatif fini G est une somme directe de p-groupes. Dans le cas où $G = Z_n$ on obtient sa décomposition de la manière suivante. Soit

$$n = \prod_{i=1}^{m} p_i^{k_i}$$

la décomposition de n en facteurs premiers. Pour $1 \leqslant i \leqslant m$ soit G_i le sous-groupe de Z_n à $p_i^{k_i}$ éléments. Alors Z_n est somme directe de $G_1, \ldots, G_m$.

Par exemple, soit $G = Z_{12}$. On a $12 = 2^2.3$. Z_{12} est donc somme directe de ses sous-groupes

$$G_3 = \{0, 4, 8\}$$

$$G_4 = \{0, 3, 6, 9\}$$

Les applications $\pi_3 : Z \to G_3$, $\pi_4 : Z_{12} \to G_4$ sont données plus bas :

u	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
$\pi_3(u)$	0	4	8	0	4	8	0	4	8	0	4	8
$\pi_4(u)$	0	9	6	3	0	9	6	3	0	9	6	3

4. Critère de réductibilité

4.1. On se propose de donner des critères pour la réductibilité des suites à valeurs dans un groupe commutatif fini G. En vertu du n° précédent, il suffit de considérer le cas d'un p-groupe.

4.2. *Théorème. Soit G un p-groupe commutatif. Une suite $f \in G^z$ est réductible si et seulement s'il existe $k \geqslant 0$ tel que f soit p^k-périodique.*

4.3. Comme exemple, considérons la suite f définie par le tableau suivant ; cette suite a été utilisée par A. Vieru dans la construction de sa IIe Symphonie (voir [3] ch.5).

10	6	5	9	3	3	8	0	4	4	3	11
9	9	6	2	6	10	1	9	11	3	0	0
8	0	7	7	9	5	6	6	6	2	9	1
7	3	8	0	0	0	11	3	1	1	6	2
6	6	9	5	3	7	4	0	8	0	3	3
5	9	10	10	6	2	9	9	3	11	0	4
4	0	11	3	9	9	2	6	10	10	9	5
3	3	0	8	0	4	7	3	5	9	6	6
2	6	1	1	3	11	0	0	0	8	3	7
1	9	2	6	6	6	5	9	7	7	0	8
0	0	3	11	9	1	10	6	2	6	9	9
11	3	4	4	0	8	3	3	9	5	6	10

La suite $\pi_3 f$:

4	0	8	0	0	0	8	0	4	4	0	8
0	0	0	8	0	4	4	0	8	0	0	0
8	0	4	4	0	8	0	0	0	8	0	4
4	0	8	0	0	0	8	0	4	4	0	8
0	0	0	8	0	4	4	0	8	0	0	0
8	0	4	4	0	8	0	0	0	8	0	4
4	0	8	0	0	0	8	0	4	4	0	8
0	0	0	8	0	4	4	0	8	0	0	0
8	0	4	4	0	8	0	0	0	8	0	4
4	0	8	0	0	0	8	0	4	4	0	8
0	0	0	8	0	4	4	0	8	0	0	0
8	0	4	4	0	8	0	0	0	8	0	4

On voit qu'elle est 3^2-périodique. La suite $\pi_4 f$:

6	6	9	9	3	3	0	0	0	0	3	3
9	9	6	6	6	6	9	9	3	3	0	0
0	0	3	3	9	9	6	6	6	6	9	9
3	3	0	0	0	0	3	3	9	9	6	6
6	6	9	9	3	3	0	0	0	0	3	3
9	9	6	6	6	6	9	9	3	3	0	0
0	0	3	3	9	9	6	6	6	6	9	9
3	3	0	0	0	0	3	3	9	9	6	6
6	6	9	9	3	3	0	0	0	0	3	3
9	9	6	6	6	6	9	9	3	3	0	0
0	0	3	3	9	9	6	6	6	6	9	9
3	3	0	0	0	0	3	3	9	9	6	6

On voit qu'elle est 2^4-périodique. Donc f est réductible.

5. Critère de reproductibilité

5.1. De la même manière qu'au n° 4, on se reduit au cas des p-groupes.

5.1. *Toute suite reproductible à valeurs dans un groupe commutatif fini est périodique.*

5.3. Réciproquement, soit f une suite n-périodique à valeurs dans le p-groupe G. Ecrivons

$$n = p^k m$$

où p ne divise m. *Pour que* $f \in \mathrm{Rep}\,(G)$ *il faut et il suffit que les relations*

$$\sum_{i=0}^{m-1} f(ip^k + j) = 0$$

soient vérifiées pour $0 \leqslant j \leqslant p^k - 1$.

Pratiquement, cela revient à disposer les éléments $f(0), \ldots, f(n-1)$ dans un tableau à p^k lignes et m colonnes et à verifer que la somme de chaque colonne est nulle.

5.4. Par exemple, considérons la suite 12-périodique f définie par

3 1 2 1 10 8 8 1 3 3 6 2

La suite $\pi_3 f$:

0	4	8
4	4	8
8	4	0
0	0	8
0	0	0

Donc $\pi_3 f$ est reproductible. La suite $\pi_4 f$:

3	9	6	9
6	0	0	9
3	3	6	6
0	0	0	0

Donc $\pi_4 f$ est reproductible. Il s'en suit que f est reproductible.

6. Un théorème de décomposition

6.1. *Théorème. Soit G un groupe commutatif fini. Toute suite périodique $f \in G^{\mathbb{Z}}$ se décompose d'une manière unique en somme*

$$f = f_1 + f_2$$

avec $f_1 \in \mathrm{Red}(G)$ et $f_2 \in \mathrm{Rep}(G)$.

6.2. Voila une méthode permettant de réalisér cette décomposition.

Supposons d'abord que G est un p-groupe. Soit f une suite n-périodique. Ecrivons comme dans 5.3 $n = p^k m$. Si $m = 1$, f est réductible, donc $f = f + 0$ (0 = la suite nulle). Si $m \neq 1$ soit l un entier tel que $ml \equiv 1 \pmod{p^k}$. Disposons les éléments $f(0), \ldots, f(n-1)$ dans un tableau à p^k lignes et m colonnes. Ajoutons une dernière ligne au tableau en écrivant sous chaque colonne la somme de ses éléments multipliée par l. Soit f_1 la suite périodique définie par la ligne ainsi obtenue et soit $f = f_2 - f_1$. On a obtenu la décomposition

$$f = f_1 + f_2$$

avec $f_1 \in \mathrm{Red}(G)$, $f_2 \in \mathrm{Rep}\,(G)$.

Si G est un groupe commutatif fini quelquonque, on le décompose en somme directe de p-groupes $G_1, \ldots, G_m$ et on applique la méthode exposée ci-dessus aux suites $\pi_i f$. On a donc

$$\pi f = f_{i,1} + f_{i,2}$$

où $f_{i,1} \in \mathrm{Red}\,(G_i)$ et $f_{i,2} \in \mathrm{Rep}\,(G_i)$. Finalement on pose

$$f_j = \sum_{i=1}^{m} f_{i,j}, \quad j = 1,2$$

On a obtenu ainsi la décomposition

$$f = f_1 + f_2$$

où $f_1 \in \mathrm{Red}(G)$, $f_2 \in \mathrm{Rep}(G)$.

6.3. Comme exemple, considérons la ligne mélodique 12-périodique f donnée par

La suite f des intervalles :

1 3 1 5 1 8 2 2 4 11 2 8

Décomposition de $\pi_3 f$: on a $12 = 3.2^2$ et $l = 1$ car $2^2.1 \equiv 1 \pmod 3$. Le tableau de $\pi_3 f$:

4	0	4
8	4	8
8	8	4
8	8	8
4	8	0

Donc

$$\pi_3 f = f_{3,1} + f_{3,2}$$

où

$$f_{3,1} : \ 4 \ 8 \ 0$$

$$f_{3,2} : \ 0 \ 4 \ 4 \ 4 \ 8 \ 8 \ 4 \ 0 \ 4 \ 4 \ 0 \ 8$$

Décomposition de $\pi_4 f$; on a $12 = 2^2.3$ et $l = 3$ car $3.3 \equiv 1 \pmod{2^2}$. Le tableau de $\pi_4 f$:

9	3	9	9
9	0	6	6
0	3	6	0
6	6	3	9

Donc

$$\pi_4 f = f_{4,1} + f_{4,2}$$

où

$$f_{4,1} : \ 6 \ 6 \ 3 \ 9$$

$$f_{4,2} : \ 3 \ 9 \ 6 \ 0 \ 3 \ 6 \ 3 \ 9 \ 6 \ 9 \ 3 \ 3$$

Décomposition de f :

$$f = f_1 + f_2$$

où

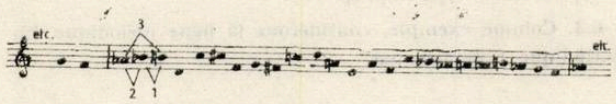
$$f_1 = f_{3,1} + f_{4,1},$$

$$f_2 = f_{3,2} + f_{4,2}.$$

Explicitement :

$\bar{f}_{3,1}$:	4	8	0	4	8	0	4	8	0	4	8	0
$\bar{f}_{4,1}$:	6	6	3	9	6	6	3	9	6	6	3	9
$\bar{f}_1$:	10	2	3	1	2	6	7	5	6	10	11	9
$\bar{f}_{3,2}$:	0	4	4	4	8	8	4	0	4	4	0	8
$\bar{f}_{4,2}$:	3	9	6	0	3	6	3	9	6	9	3	3
$\bar{f}_2$:	3	1	10	4	11	2	7	9	10	1	3	11

Ainsi chaque intervalle de la ligne mélodique f a été décomposé en somme de deux intervalles. On peut marquer ceci en plaçant dans chaque intervalle une nouvelle note réalisant cette division :



La suite des intervalles situées à la gauche des notes ajoutées est réductible ; la suite des intervalles situées à la droite est reproductible.

7. La classe modale attachée à une suite

7.1. Si $f \in \mathcal{S}_n^z$ est une ligne mélodique, on est intéressé au mode $f(Z)$ (= ensemble des $f(t)$ quand t parcourt Z) et à la classe modale $f(Z)$ de ce mode. Ceci étant, posons la définitions suivante : une classe modale $\mathcal{A}$ est *attachée* à la suite $f \in \mathcal{S}_n^z$ si $\mathcal{A}$ est la classe du mode $f(Z)$.

7.2. *Pour $n = 12$, une classe modale $\mathcal{A}$ peut être attachée à une suite réductible si et seulement si $\mathcal{A}$ se représente sous la forme :*

$$\mathcal{A} = \mathcal{A}_1 + \mathcal{A}_2$$

avec $\mathcal{A}_1 \leqslant (4, 4, 4)$, $\mathcal{A}_2 \leqslant (3, 3, 3, 3)$ et $\mathcal{A}_1$, $\mathcal{A}_2$ differentes de la classe du mode vide (ici „+" désigne la composition des classes modales ([3], 4.43) et „$\leqslant$" l'inclusion des classes modales ([3], 3.210)) ; *cette representation est unique.*

Voilà la liste des 15 classes modales satisfaisant à cette condition :

$$(0)=(0) \quad +(0)$$
$$(6,6)=(0) \quad +(6,6)$$
$$(9,3)=(0) \quad +(9,3)$$
$$(6,3,3)=(0) \quad +(6,3,3)$$
$$(3,3,3,3)=(0) \quad +(3,3,3,3)$$
$$(8,4)=(8,4) \quad +(0)$$
$$(4,2,4,2)=(8,4) \quad +(6,6)$$
$$(5,3,1,3)=(8,4) \quad +(9,3)$$
$$(1,2,1,3,2,3)=(8,4) \quad +(6,3,3)$$
$$(1,2,1,2,1,2,1,2)=(8,4) \quad +(3,3,3,3)$$
$$(4,4,4)=(4,4,4)+(0)$$
$$(2,2,2,2,2,2)=(4,4,4)+(6,6)$$
$$(3,1,3,1,3,1)=(4,4,4)+(9,3)$$
$$(1,1,2,1,1,2,1,1,2)=(4,4,4)+(6,3,3)$$
$$\widetilde{\mathcal{S}}=(4,4,4)+(6,3,3)$$

7.3. Pour le lecteur habitué aux notations de [4], formulons le resultat de 7.2 dans le cas général. Soit G un groupe commutatif fini et soient $G_1, \ldots, G_m$ les p-groupes constituant la décomposition de G. Soit A un G-ensemble principal homogène, soit $\mathcal{M}(A)$ l'ensemble des orbites par rapport à l'action de G sur $\mathcal{P}(A)$ et soit $H : \mathcal{M}(G) \Rightarrow \mathcal{M}(A)$ la bijecton canonique. *Un élément $\mathcal{A} \in \mathcal{M}(A)$ peut être attachée à une suite réductible $f \in A^z$ si et seulement si $\mathcal{A}$ se represente sous la forme :*

$$\mathcal{A} = \mathcal{A}_1 + \ldots + \mathcal{A}_m$$

ou $\mathcal{A}_i \neq \emptyset$ et $\mathcal{A}_i \leqslant H(\widetilde{G}_i)$; cette représentation est unique.

7.4. Par contre, *toute classe modale différente de la classe du mode vide peut être attachée à une suite reproductible.*

BIBLIOGRAPHIE

1. W. Berger *Dimensiuni modale*, Ed. muzicală, Bucureşti, 1979.
2. D. Lewin *A Label-Free Development for 12-Pitch-Class Systems, Journal of Music Theory*, 1977, 21/1
3. A. Vieru *Cartea modurilor, I* Ed. muzicală, Bucureşti, 1980.
4. D. Vuza *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru, Rev. Roum Math. Pures Appl.*, 27, 2 (1982).
5. D. Vuza *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, II, *Rev. Roum Math. Pures Appl.*, 27, 10 (1982).
6. D. Vuza *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, III (à paraître).
7. D. Vuza *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru.*, IV (à paraître).
8. D. Vuza *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, V (à paraître).
9. D. Vuza *Aspects mathématiques dans la théorie modale d'Anatol Vieru*, VI (à paraître).
10. D. Vuza *Metode matematice în muzică*, à paraître dans *Matematica în lumea de azi şi de mîine*, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti.
11. D. Vuza *Classes modales partitionnantes*, Muzica5 (1983)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 2, 48 p. București — Februarie — 1984

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex: 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : CORNELIU DAN GEORGESCU (dezbateri, creații), dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația — c. 2023

42. 416

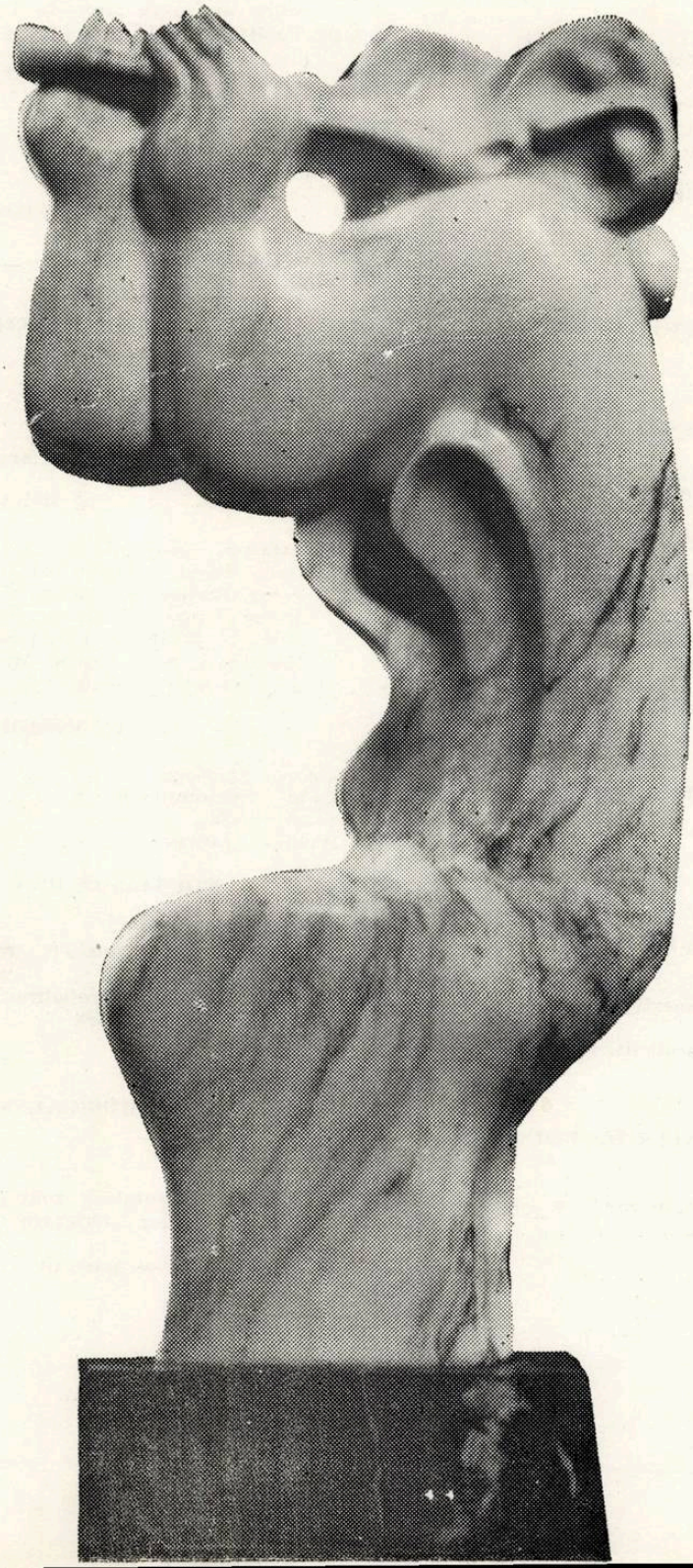
Lei 15

3

MARTIE 1984

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Rodica Sava

Generoasele resurse ale identității creatoare (II) 1
Premii și distincții obținute la concursurile internaționale din anul 1983 6

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează : Mihaela Marinescu, Angela Vodă, Elena Alexandru, Emiliu Dragea, Alexandru Bădulescu și Doina Ignătchi 9

STUDII

Corneliu Dan Georgescu

Arhetipurile muzicale 11

PORTRETE COMPONISTICE

Fred Popovici
Maya Badian 15

ANIVERSĂRI

Ion Badea
Savel Horceag la 85 de ani 17
Valeriu Bărbuceanu
Dumitru Ungureanu la 80 ani 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Michaela Roșu, Vasile Tomescu, Dana Camil, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Petre Codreanu, Anton Dogaru, Cristina Sârbu, Liviu Dănceanu, Dumitru Avakian, Dumitru D. Botez, Paula Bălan, Emiliu Dragea, Liviu Rusu, Iovan Miclea, Marius Banciu, Paul Ath. Păunescu și Boris Chelaru 19

IN MEMORIAM

George Sbârcea
Gelu Solomonescu 34
Edgar Elian
Irving Lowens 34

DE PESTE HOTARE

Liviu Dănceanu
Succese ale muzicii românești 36
George Sbârcea
Centenarul Teatrului Metropolitan din New York 36
Iancu Dumitrescu
Globul muzical 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Anton Dogaru
Pour une „solution roumaine" — entretien avec Theodor Grigoriu 40
Anton Dogaru
Doru Popovici — portrait 42

SOMMAIRE

Rodica Sava

Les généreuses ressources de l'identité créatrice (débat) (II) 1
Prix et autres distinctions remportés aux concours internationaux de l'année 1983 . . 6
De l'activité de l'Union des Compositeurs . . 9

ÉTUDES

Corneliu Dan Georgescu

Les archétypes musicaux 11

PORTRAITS DE COMPOSITEURS

Fred Popovici
Maya Badian 15

ANNIVERSAIRES

Ion Badea
Savel Horceag à 85 ans 17

Valeriu Bărbuceanu
Dumitru Ungureanu à 80 ans 18

LA VIE MUSICALE

Signataires : Michaela Roșu, Vasile Tomescu, Dana Camil, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Petre Codreanu, Anton Dogaru, Cristina Sârbu, Liviu Dănceanu, Dumitru Avakian, Dumitru D. Botez, Paula Bălan, Emiliu Dragea, Liviu Rusu, Iovan Miclea, Marius Banciu, Paul Ath. Păunescu, Boris Chelaru . 19

IN MEMORIAM

George Sbârcea
Gelu Solomonescu 34
Edgar Elian
Irving Lowens 34

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

Liviu Dănceanu
Les succès de la musique roumaine . . . 36
George Sbârcea
Le centenaire du Metropolitan Theatre New York 36
Iancu Dumitrescu
Le globe musical 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Anton Dogaru

Pour une „solution roumaine" — entretien avec Theodor Grigoriu 40
Anton Dogaru
Doru Popovici — portrait 42

MUZICA
REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 3 (378) MARTIE 1984

GENEROASELE RESURSE ALE IDENTITĂŢII CREATOARE (II)

Continuăm seria dezbaterilor iniţiate de revista noastră, în lumina Expunerii tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice şi politico-educative ce a avut loc la Mangalia în 2—3 august 1983, consemnînd opiniile compozitorilor Theodor Grigoriu, Wilhelm Berger, Doru Popovici, Dinu Petrescu şi ale muzicologilor Luminiţa Vartolomei şi Vasile Donose.

Vasile Donose : Artă ce-şi pune în valoare mesajul şi ideile în formele specifice ale metaforei sonore, muzica exprimă stări de spirit cu o pregnantă identitate etică, patriotică şi umanistă. Ea are capacitatea de a exercita o profundă înrîurire asupra comportamentului uman la nivel individual şi social. Universul demersului muzical, indiferent de gen, stil, tip de creaţie, epocă şi personalitate creatoare, îl constituie omul „măsură a tuturor lucrurilor" cum spuneau anticii, „cheia de boltă a istoriei", omul cu victoriile şi înfrîngerile lui, cu nădejdile şi frămîntările lui, cu bucuriile şi durerile lui, cu năzuinţele lui continui spre împlinirea unui înalt ideal moral ,social şi politic.

Prin om, muzica reflectă în mod specific spaţiul de manifestare a unei colectivităţi etnice, contribuie la configurarea personalităţii spirituale a unui popor. O bogată experienţă creatoare de la cîntecele, jocurile, doinele şi baladele populare, adevărate perle încrustate în salba de nestemate a spiritualităţii poporului român, la capodopere ale muzicii corale, camerale, concertante, simfonice, vocal-simfonice şi lirico-dramatice date la iveală de cei mai de seamă dintre compozitorii noştri din trecut şi de azi, atestă participarea activă a artei sunetelor la viaţa socială şi politică a poporului, contribuţia ei la mobilizarea energiilor patriotice şi revoluţionare ale maselor în principalele momente ale istoriei României moderne (1848, 1859, 1877, 1918, 1921, 1944), rolul ei în viaţa spirituală a ţării.

Prezenta dezbatere urmăreşte să evidenţieze trăsăturile esenţiale ale mesajului muzicii româneşti contemporane, implicarea acestei arte în problematica atît de complexă a omului de azi, profilul ei distinct în contextul culturii muzicale universale.

Luminiţa Vartolomei : Ceea ce defineşte creaţia noastră muzicală în context universal este, cred, în primul rînd profunda ei angajare, o angajare patriotică şi umanistă ce se revendică temeinic de la o tradiţie spirituală românească cu rădăcinile adînc implîntate în solul unui folclor milenar, de o frapantă originalitate, bogăţie şi varietate. Lirismul inconfundabil al muzicii româneşti, generozitatea ei coloristică, ritmică şi melodică, toate acestea conturează o poetică specifică pe care specialiştii străini o remarcă imediat.

Doru Popovici : Interesantă în muzica noastră este, după părerea mea, o îmbinare armonioasă între etic şi estetic — în sensul că numai temele majore pot duce la creaţii care dăinuie. Or, în acest sens, ne separăm de acea nedorită autonomie a esteticului ; temele minore, oricît de frumos ar fi tratate, nu pot să se ridice pe prim plan. Beethoven nu întîmplător a ales în *Simfonia a IX-a* tema păcii, iar Bach în oratoriile lui nu întîmplător a ales ideea suferinţei pe nedrept a omului pentru mersul spre mai bine al societăţii. Iar Enescu nu întîmplător în *Oedip* a ales ca temă primordială lupta omului împotriva destinului şi nu întîmplător, în ultimul tablou, cînd Oedip este învins din punct de vedere fizic el devine un învingător din punct de vedere moral. *Catharsis-ul* nu este aici platonician — adică o eliberare prin moarte — ci este aristotelic — în sensul că el reiese din lupta eroului împotriva destinului funest. Punctul culminant al operei cade, printr-o îndrăzneaţă inovaţie, în pianissimo, deci pe sonorităţi abia şoptite, cînd se spune : „Fericit acel curat la suflet, cu el este pacea". Pornesc de la aceste aspecte pentru a sublinia că între etic şi estetic este o strînsă corelaţie ; estetica noastră pledează pentru o artă angajată şi nu pentru o autonomie a esteticului. În al doilea rînd este foarte caracteristic faptul că în muzica românească s-a păstrat conceptul melodic — marele univers al muzicii — ca element primordial. Aceasta rezultă din faptul că noi avem un folclor plin de vitalitate. Noile mijloace de expresie sînt integrate organic limbajului mu-

zical ; folclorul nostru are multe din elementele caracteristice care au revoluționat discursul sonor al secolului al XX-lea. Mă refer la game, ritmuri, poliritmie, polimodalism, aspectele timbrale.

Wilhelm Berger : Aș vrea să subliniez faptul că ancorarea adîncă în solul fertil al culturii și sensibilității românești constituie o constantă importantă pentru configurarea profilului specific al muzicii românești. Optimismul, robustețea, vivacitatea comunicării directe sînt martore ale unei concepții umaniste, ale unei atitudini afirmative în torentul vieții.

Vasile Donose : De fapt, în măsura în care arta nu se desolidarizează de colectivitatea umană căreia îi aparține prin tradiție, prin fondul ei etic, în măsura în care o artă exprimă spiritul timpului circumscris unui perimetru geografic, social și psihic specific, arta respectivă este umanistă pentru că vine să contribuie la consolidarea echilibrului uman, să restituie omului forța psihică de care acesta are strictă nevoie pentru activitatea lui de creație, mai cu seamă în timpul nostru aflat, prea frecvent, sub amenințarea distrugerii planetare. Acum omul pare a avea, mai mult ca oricînd, o foarte mare nevoie de muzică, de o asemenea muzică în măsură să-l relanseze în aspirația lui pentru mai binele social și uman, pentru adevăr și pentru armonie.

Wilhelm Berger : Aș dori să continui ideea situării muzicii pe dinamica psihică a omului. Modelarea la unison și în polifonii de voci multiform răsfirate, a dinamicii psihice individuale și colective, în condiții artistice relevante pe plan social și cultural constituie premisa majoră a creației componistice ca act de gîndire. Voința de stil este, în aceste condiții, acel factor coordonator care asigură unitatea întregului, care motivează într-un fel sau altul succesiunea ideilor muzicale necesar particularizate și variate dar străjuite de sensurile și semnificația conducătoare. Transmisă ascultătorului, emoția artistică se reverberează în sensibilitatea și intelectul acestuia exercitînd, deci, o funcție socială formativă ; această comunicare vibrant umanistă explicitează, de fapt, vocația muzicii, calitățile prin care ea se distinge. Muzica românească poate fi o pildă în acest sens.

Vasile Donose : Emoția produsă de muzică — și nu numai emoția dacă avem în vedere că muzica se adresează deopotrivă afectivului și rationalului — este de natură să răscolească în auditor, predispoziția pentru a medita și acționa în sensul autoperfecționării sale morale. Este un principiu suprem al concepției revoluționare despre lume și viață a Partidului nostru, acela de a mobiliza conștiințele în sensul unui demers politic și social major.

Wilhelm Berger : Va fi poate interesant să descifrăm — tocmai în sensul celor spuse de colegul Vasile Donose — unele trăsături definitorii în ceea ce privește calitatea muzicii românești și ar trebui să vorbim la plural. Consider că, în acest resort, calitățile consistă în simțul măsurii și al proporțiilor în interesul unui întreg, bogat în ipostaze contrastante. Aici văd eu sursele și resursele unui potențial educativ-estetic inepuizabil și, deopotrivă, aspectele caracteristice ale personalității muzicii noastre.

Vasile Donose : Cred că în muzicologie se vehiculează frecvent noțiuni și concepte nu îndeajuns de bine lămurite. Poate părea o derogare de la tema dezbaterii noastre, dar cred că este foarte necesar ca, în strînsă legătură cu rolul pe care îl atribuim muzicii în procesul de formare a omului, să încercăm a defini, pe cît posibil, termenii cu care operăm. Ce înțelegem, de pildă, prin optimismul muzicii, prin militantismul ei ?

Theodor Grigoriu : După părerea mea, multe din aceste cuvinte pe care noi le pronunțăm și le folosim destul de des, ar trebui reluate și reanalizate. Nu dintr-un spirit de analiză lexicală, evident, ci pentru a le vedea exact sensul prezent. Deci, dacă ne referim la militantism, după părerea mea, sigur, în chip restrîns, el înseamnă ieșire din pasivitate. Dar ieșirea din pasivitate se prezintă în multiple feluri. La polul opus se află celebrul, și de tristă faimă, „turn de fildeș". Nu despre el este vorba, din el se pare că am ieșit de mult ; să nu uităm apoi arta hedonică ; o artă pe care o scriem pentru noi, pentru plăcerea noastră și a celor de lîngă noi. Nici despre această artă nu este vorba. Ieșirea din pasivitate este deci un act deliberat al creatorului de astăzi ; el dorește ca prin arta lui să pună în mișcare idei, sentimente. În acest moment el devine militant. Consider deci că atributul de militant, în această formă, poate implica aspecte nobile pentru că dacă privim în trecut, marii compozitori — și n-aș vrea să citez decît o singură creație, *Simfonia a IX-a* de Beethoven care este, prin definiție, o lucrare militantă — constatăm că toată istoria muzicii și istoria culturii, în general, în momente măreție apelează la opere militante.

Vasile Donose : Teoretic vorbind, înțeleg că militantismul este un concept care nu trebuie limitat la anumite genuri de muzică. El subzistă, el înnobilează întreaga producție a muzicii de valoare, întreaga producție autentică muzicală și, după părerea mea, el înseamnă asumarea conștientă de către compozitor, a unor poziții estetice avansate, bazate pe aprofundarea științifică a rolului și rostului pe care arta muzicală îl are în societate, în sensul construirii unor personalități active, unor personalități care să întrunească elementele

constitutive ale orizontului de speranţe al omenirii. Este vorba de un orizont care implică diversitatea spiritului uman, diversitatea vieţii şi trăirii sufleteşti. Acest orizont este practic infinit şi muzica, „oglindă în care se reflectă fără putinţă de prefăcătorie însuşirile psihice ale omului şi ale popoarelor", ca să-l citez pe Enescu este implicată demersului moral al umanităţii.

Theodor Grigoriu : Aţi amintit de Enescu. El spunea undeva că „muzica trebuie să poarte virtuţi consolatoare pentru om". Eu, personal, care iubesc foarte mult pe Enescu şi cred că am demonstrat-o de multe ori, consider totuşi această idee a marelui nostru compozitor, puţin restrictivă, în sensul că Enescu a spus-o într-o altă epocă istorică. „Virtuţile consolatoare" nu mai sînt suficiente în lumea contemporană. Noi avem nevoie de o artă dătătoare de speranţe, o artă care să prefigureze cu putere un viitor posibil pentru om, pe această planetă. În acelaşi sens ar trebui abordată şi noţiunea de patriotism. Cînd vorbim despre patriotism, ar trebui să fim atenţi la deriziunea acestei noţiuni : patriotardul. În literatură s-a dezbătut foarte mult această idee, în special în poezie. Acolo este poate mai vizibilă diferenţa ; în muzică trebuie să scrutăm mai atent. De fapt lucrări de un înalt patriotism, avem în toate genurile. Fie că sînt cîntece de masă, de muzică uşoară, simfonii, balete, opere ş.a.m.d. Ce înţelegem astăzi prin această noţiune ? Vasile Donose a spus foarte bine la începutul acestei dezbateri : este un suflu anumit, profund care vrea să cuprindă întregul suflu al unei naţiuni, reuşind să transmită o mare emoţie, să antreneze o sensibilitate de amploare, restituind cumva acele linii de forţă ale unei naţiuni.

Patriotardul este caricatura, este desenul fără conţinut al tuturor acestor idei ; el nu ne poate interesa, nu ne poate mulţumi căci este steril. Nu poate aduce căldura necesară, nu poate pune în mişcare ideile şi sentimentele.

Cîteva cuvinte despre optimism. Optimismul este o idee care apare în documentele Congresului al XII-lea al Partidului. Într-adevăr, aici se cere muzicienilor să fie optimişti.

Desigur că ar trebui să analizăm puţin şi această idee deoarece compozitorul din lumea contemporană are o altă sarcină decît compozitorul din secolul XIX, spre pildă, ieşirea din impactul în care se află omenirea astăzi, împovărată de o cursă absurdă a înarmărilor, cu probleme ecologice aproape insurmontabile, cu probleme sociale complexe, impune o constanţă lucidă, o determinare a faptului artistic. Un spirit, aş zice, mai mult decît civic, de profundă responsabilitate faţă de soarta întregii omeniri.

Vasile Donose : Fără îndoială că muzica zilelor noastre este o muzică a timpului nostru. Opera muzicală este un act de exprimare a omului ca fiinţă etică, o exprimare estetică a eticii umane sub diferitele ei modalităţi. S-a scris foarte multă muzică în anii din urmă. Lista lucrărilor valoroase ca şi a autorilor lor ar fi prea bogată pentru a o aminti aici, fără riscul unor regretabile omisiuni. Se impune însă atenţiei faptul că prin limbajul ei specific şi cu girul înalt al valorii estetice, condiţia *sine qua non* a accesului ei, inclusiv în patrimoniul culturii universale, muzica noastră contemporană se înscrie în perimetrul artei socialiste, dezvoltă şi îmbogăţeşte cele mai valoroase tradiţii ale artei militante şi patriotice, exprimă explicit sau implicit aportul inconfundabil al compozitorilor noştri la opera demersului istoric, social şi politic al României contemporane.

Un loc important, în rîndul temelor umanist-patriotice aflate la baza multor creaţii muzicale de la formele cele mai simple pînă la cele mai complexe, îl ocupă tema generoasă a păcii, ideile de respect faţă de fiinţa umană, faţă de lupta pentru o lume mai dreaptă şi mai bună pe planeta noastră. „Mă doare durerea lumii întregi" — spunea Lucian Blaga. Prin mesajul muzicii lor, compozitorii din România Socialistă se rostesc hotărît pentru dreptul oamenilor la o existenţă paşnică într-un univers al libertăţii şi demnităţii naţiunilor, al dreptăţii şi colaborării internaţionale. Aici rezidă deopotrivă patriotismul şi umanismul acestei muzici, caracterul ei militant. Tot aici, în preocuparea sa pentru destinul omului contemporan, muzica românească, în care se regăsesc, într-o fericită sinteză, cele mai valoroase experienţe, maniere compoziţionale şi direcţii stilistice existente la nivel mondial, reprezintă expresia unei şcoli componistice a cărei autoritate se impune prin autenticitatea, profunzimea şi forţa mesajului ei umanist.

Dinu Petrescu : Cred că ar trebui să subliniem şi un alt aspect şi anume calitatea muzicii româneşti ; această calitate înaltă nu este privilegiul unui grup de vîrstă, nu este privilegiul unor generaţii, ea este, spre bucuria noastră — o trăsătură definitorie a şcolii componistice româneşti. Ea este larg reprezentată într-un front ce începe cu venerabilii maeştri care au depăşit vîrsta de 80 de ani şi care scriu încă muzică simfonică şi foarte tinerii compozitori de 25 de ani care încep să scrie muzică simfonică cu rezultate remarcabile. Deci o unitate pe întreaga plajă a vîrstelor în această calitate.

Vasile Donose : Este, după cum s-a mai spus aici, vorba despre o unitate în diversitate a muzicii româneşti, aspect fundamental al oricărei culturi autentice.

Dinu Petrescu : Desigur că toată diversitatea de care vorbea Vasile Donose își are sorgintea într-o unicitate și anume unicitatea conceptuală pe de o parte și pe de altă parte, unicitatea umană, unicitatea capacității de reflectare de care dau dovadă compozitorii noștri în fața vieții cu enorm de multele sale aspecte. Și, pentru că veni vorba de diversitate, trebuie spus că diversitatea stilistică și diversitatea modalităților de abordare vin de la diversitatea tematică ; indiscutabil, nu este o diversitate în sine. Deci, primul lucru care ar trebui subliniat, cred că este marea diversitate tematică. Într-adevăr, în simfonismul românesc, întîlnim cel mai mare avantaj, cred eu, din muzica românească. Nici o temă nu este străină, tema autodepășirii omului, tema desăvîrșirii sale spirituale, temă majoră și inepuizabilă, tema iubirii, iubirea față de țară, iubirea de natură ; firește, extraordinar de importanta temă a muncii, munca prin care omul se definește în raport cu existența, pentru că ce-ar putea fi existența noastră în absența muncii creatoare ? Desigur că această tematică foarte vastă îmbracă tot atît de variate aspecte practice de realizare. Eu am enumerat categorii foarte generale, însă în practică, în muzică, sînt o sumedenie de aspecte particulare, cum ar fi în cazul modalității de expresie, abordarea unui limbaj sau al altuia, în funcție de afinitățile elective ale compozitorului, de structura sa psihică și în funcție de finalitatea pe care o dă lucrării. Atenție însă, toată această varietate, capacitate educațională, valență educațională, priză la public, nu pot exista categoric, decît în prezența unei maxime realizări estetice, unei maxime capacități artistice de influențare. E un cîștig foarte mare faptul că la ora actuală judecăm lucrurile și prin această prismă ; arta nu operează direct, arta operează numai și numai prin intermediul categoriei estetice. Vechi mituri hinduse, upanișadele afirmă că universul ar fi de natură sonoră ; în consecință că realitatea cosmică în esența ei, de natura rezonanței. Mituri mai apropiate, eline, ne vorbesc despre Amphion care cînta și, în prezența cîntecului lui, zidul creștea singur, cărămizile se așezau, unele peste altele și clădirea se înălța impunătoare. Fără să am intenția de a amenda miturile, aș spune că în acest proces de așezare a cărămizilor una peste alta, omul creator, în speță compozitorul român este tot timpul într-o stare de vigilentă privire asupră-și, într-o stare de autodefinire în raport cu două categorii. Pe de o parte, exprimarea printr-o operă de o mare putere emoțională, deci printr-o operă de o mare forță, de o mare temeinicie, de o mare valoare artistică, a ceea ce are el mai bun în interiorul lui, sau crede el că are, și, pe de altă parte, capacitatea acestei opere de a produce în sufletul celor care ascultă, rezonanță.

Vasile Donose : Imaginea omului și a istoriei, a omului și a condiției sale a constituit, dintotdeauna, obiectul artei autentice definind, în ultimă instanță dimensiunea valorică a operei artistice, tensiunea forței ei de comunicare. La rîndul său, orice manifestare a spiritului uman se cere materializată în forme mereu noi, în trepte valorice în continuă ascensiune, în acorduri perfecte cu contemporaneitatea artistului și pe fondul permanenței umane. În realizarea acestui raport dintre valoarea adevărului uman cuprins în opera de artă — ceea ce îi conferă, în primul rînd, forță de penetrație în conștiință, — și ineditul formei se definesc talentul și capacitatea creatoare reală. Se spune și nu fără temei că marile adevăruri se află în noi și că aceste adevăruri se descoperă prin efortul cunoașterii și implicit prin cel al autocunoașterii. Dacă ele există cu adevărat și în opera de artă, atunci legătura dintre noi și respectiva operă este asigurată în primul rînd prin această comuniune de idei și adevăruri. Se întîmplă însă uneori, ca în goana după „perfecționarea" formulei de comunicare, omul să fie înlăturat de la însăși posibilitatea recepționării ideii — atunci cînd o atare idee există. Se știe că inovația cu orice preț, duce — numeroase experiențe au confirmat aceasta — la abandonarea criteriului fundamental al artei : acela al comunicării limpezi, directe, cu semenii. De-a lungul existenței sale omul și-a integrat arta — mai cu seamă arta muzicală — nu ca pe un *dat* al voinței sale ci ca o necesitate psihică, ca pe o componentă indispensabilă structurii sale spirituale. Cunoașterea se verifică prin practică, valoarea unei opere se verifică prin calitatea finalității ei sociale, educative.

Dinu Petrescu : Vorbeați despre finalitatea muzicii. Sigur se poate spune, tot așa de bine, că finalitatea muzicii este scoaterea din străfundurile sufletului omenesc a acelei părți luminoase, inerent luminoase, care ne este proprie și aducerea sa la întîlnirea cu lumina care este proprie existenței în latura sa opti-

mistă. Dar trăsătura definitorie, cred eu, a muzicii românești este profundul ei umanism. Această muzică este scrisă în urma unor frămîntări puternice pe care compozitorul le are vis-à-vis de oamenii pe care îi cunoaște și cu care intră în contact, deci reflectă tot ce este uman în această relație : toate aspirațiile, toate bucuriile, toate înfrîngerile, toate luptele, toate victoriile, toate îndoielile. Este o muzică arzătoare, profund umană ; acesta fiind punctul de pornire, îmi închipui că trecînd printr-o realizare estetică de foarte înalt nivel, așa cum subliniați înainte, finalitatea, destinația ei, este de asemenea omul. Deci, la cele două capete ale actului creator, la punctul de inspirație generatoare și la destinația finală, se găsește omul. Acest umanism are și el o serie de particularități. Sigur că umanismul este o problemă care ține de oamenii întregii planete, dar el are o serie de particularități în funcție de geografia noastră spirituală, de vibrația noastră specific românească, pe care noi ne străduim, cu posibilitățile noastre, s-o ridicăm la nivelul universalității.

Vasile Donose : „Arta este creație în bucurie, cînd orice muritor va dobîndi conștiința unui artist, fața lumii se va schimba" — spunea Tudor Vianu. Sîntem într-un profund proces de transformare revoluționară a conștiinței, de realizare a conștiinței socialiste, de făurire a omului nou. Dezvoltarea muzicii românești contemporane s-a făcut tocmai sub semnul acestei necesități, iar pe acest teren s-a afirmat identitatea ei specifică.

Luminița Vartolomei : O realitate care își are explicația în sinteza a două idei fundamentale : revendicarea de la o tradiție — cum am mai spus — deosebit de bogată și spiritul revoluționar ce guvernează etica proceselor de creație, ambele idei aflate într-un raport de profundă continuitate.

Doru Popovici : Ați spus un lucru foarte important — această continuitate. Ea este legată și de felul cum interpretăm muzica. Vreau să spun că ceea ce am apreciat la Luminița Vartolomei este nonexclusivismul. Acesta este foarte important cînd vrem să explicăm publicului care sînt tainele lumii Euterpei, fiindcă a te situa pe o poziție care proclamă numai inovația drept criteriu al valorii este un aspect al exclusivismului ; a te situa pe o poziție în care arăți că marea muzică este numai cea tradițională este un alt aspect al exclusivismului. Iar exclusivismul în artă este foarte dăunător, în primul rînd creatorului, dar este dăunător educației muzicale, fiindcă oamenii, melomanii așteaptă de la noi adevărul, ori cînd ești exclusivist ești și pătimaș, ești și unilateral, devii și monocrom și practic nu slujești această mare cauză a unității în varietate a muzicii și această continuitate, fiindcă muzica românească începe cu monodiile folclorului, cu monodiile bizantine și nu se termină cu generația nici a mea nici a celor dinaintea mea ci este într-o permanentă evoluție. Este de reținut sensul unei idei pe care poate ar trebui s-o dezvoltăm : „în fiecare zi se naște o tradiție". Fiecare inovație devine o tradiție, de aceea puțină înțelepciune în abordarea acestor fenomene complexe este imperios necesară și accentuez de mii de ori „nonexclusivismul" în judecarea fenomenului muzical.

Vasile Donose : „Valorile estetice — spunea Octavian Goga — reprezintă o tendință de armonie superioară. Ele îndrumă în mod permanent curba intelectuală a societății, ele fixează ritmul de simțire al maselor". Este exact ceea ce face, ceea ce poate să facă din ce în ce mai mult muzica românească, adică să fixeze ritmul de simțire al maselor și să determine aspirații noi către armonie, către pace, către echilibru, către o viață de bucurii. „Nu este mare poet decît acela care contribuie la creșterea puterii de a simți a neamului său" — spunea un alt mare cărturar al neamului românesc, Nicolae Iorga. Iată deci, o tradiție în cultura românească, nu numai în faptul creației propriu-zise a culturii, dar și în punerea ei în mod efectiv în slujba omului, în slujba dezvoltării capacității omului de a asimila produsele spirituale ale lumii din ce în ce mai bine.

Luminița Vartolomei : Această asimilare se produce la nivelul tinerei generații cu o forță de penetrație deosebită. Este normal ca un spirit tînăr să fie mai permeabil decît oricare altul la mesajele vremii sale. Este ceea ce se întîmplă și cu creatorii tineri, care sînt deopotrivă deschiși către nou, către explorarea universului sonor, nu o explorare ca scop în sine, ci o explorare firească, o explorare determinată de nevoia includerii în universul creației muzicale a întregii lumi sonore înconjurătoare. Să ne gîndim că acești tineri nu sînt închiși „într-un turn de fildeș", că pătrund în uzine, merg pe ogoare, trăiesc în clocotul marilor orașe ; este firesc ca disonanța — folosesc termenul cu sensul cel mai larg, firește, nu cu acela strict muzical — deci ca disonanța să fie implicată în procesul sonor

pe care ei îl dezvoltă ; este însă la fel de firesc ca această disonanță să-și găsească locul prin contrast, în conflict cu profundele consonanțe spirituale care sînt, repet, acelea ale unei continuități, ale unui fir melodic, ale unui fir armonic ; armonie în sens de frumos, armonie pornită în urmă cu milenii — așa cum atît de poetic spunea Doru Popovici — pornită odată cu primele cîntece, primele melopei, primele inflexiuni ale folclorului nostru, ale creației bizantine și regăsită astăzi cu o forță sporită tocmai în creația celei mai tinere generații de compozitori români.

Vasile Donose : Voi încheia această dezbatere, care este încă departe de a fi epuizat toate aspectele și problemele implicate temei propuse, evocînd cîteva versuri ale lui Nicolae Labiș, versuri, după părerea mea, reprezentative pentru atitudinea creatorului de artă din România socialistă.

Trăim în miezul unui ev aprins / Și-i dăm a-nsufleții noastre vamă / Cei ce nu ard dezlănțuiți ca noi / În flăcările noastre se destramă.

Iată exprimat foarte clar un crez revoluționar, un crez romantic în același timp, un crez pe care îl putem identifica la baza fiecărei opere muzicale autentice și valoroase care s-a produs la noi în anii socialismului. O tematică foarte variată, vizînd întreaga ei complexitate, problematica omului contemporan, a omului constructor al socialismului, în care tema istoriei, deopotrivă cu tema izvorîtă din clocotul muncii și luptei de construire a socialismului, o mare diversitate de simțire, de sentimente, de idei care înnobilează mesajul creației muzicale românești, toate acestea nu fac decît să sporească capacitatea muzicii de a contribui la formarea omului nou, de a contribui la îmbogățirea orizontului spiritual al acestui om, și de a contribui la perfecționarea sa morală. „Pentru a trăi — spunea un clasic — este nevoie nu numai de pîine, ci și de o idee morală". Cred că ideea morală, idealul moral superior, constituind coloana vertebrală a oricărui progres social și uman este în același timp și terenul fertil pe care se realizează înrîurirea educativă și formativă a muzicii românești.

Dezbatere realizată de Rodica SAVA pe baza unor emisiuni radiofonice

PREMII ȘI DISTINCȚII OBȚINUTE LA CONCURSURILE INTERNAȚIONALE DIN ANUL 1983

1. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA ATENA — GRECIA

Bolocan Olga — **premiul special al juriului**

2. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE VIOLĂ DE LA PARIS — FRANȚA

Nichiteanu Marius — **premiul II (premiu I nu s-a acordat)**

3. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE VIOARĂ „MENUHIN" — FOLKESTONE — ANGLIA

Bilciurescu Dinu — **mențiune**

4. CONCURSUL INTERNAȚIONAL MUZICAL DE LA CITTÀ DI STRESSA — ITALIA

PIAN

Ștefănescu Georgiana Violeta	— **premiul I**	**(7 ani)**
Botez Maria Louisa	— **premiul I absolut**	**(9 ani)**
Tomescu Cristina	— **premiul I absolut**	**(12 ani)**
Ciucur Viorela	— **premiul I absolut**	**(15 ani)**
Spînu Diana	— **premiul I absolut**	**(16 ani)**

VIOARĂ

Tomescu Mirela	— **premiul I absolut**	**(11 ani)**
Fodor Doina	— **premiul I**	**(12 ani)**
Perșinaru Cristian	— **premiul I**	**(15 ani)**
Șain Anca	— **premiul I absolut**	**(16 ani)**
Moise Simona	— **premiul I absolut**	**(17 ani)**

Toți concurenții au obținut și premiul Jamaha

5. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE MUZICĂ LA MARKNEUKIRCHEN — R. D. GERMANĂ

Ciorîță Lucian	— premiul II (premiul I nu s-a acordat)	contrabas
Bădilă Ovidiu	— premiul III	contrabas
Sbîrcea Laurențiu	— mențiune	violoncel
Szabo Peter	— mențiune	violoncel
Szabo Zoltan	— mențiune	violoncel
Fînață Mircea	— mențiune	vioară
Mangra Dorina	— mențiune	vioară
Vătavu Octavian	— mențiune	vioară
Naghi Radu Ovidiu	— premiul special pentru cei mai	violoncel
Barnea Horațiu	tineri concurenți	

6. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN „CITTÀ DI CATANZARO" — ITALIA

Rogacev Valeriu	— premiul I absolut
Ciocîrlie Dana	— premiul I
Provian Călin	— premiul I
Popescu Stănești Cristina	— premiul II
Cademcian Gerard	— premiul I
Staicu Paul	— premiul II
Mărgineanu Petre	— premiul II
Scăunaș Simona	— premiul II
Constantinescu Cezar	— premiul III

7. CONCURSUL INTERNAȚIONAL „DINO CIANI" DE LA MILANO — ITALIA

Atanasiu Dan	— premiul III

8. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE MUZICĂ DE CAMERĂ DE LA HAMBURG — R. F. A GERMANIEI

Vlad Cristian	— diplomă de merit	clarinet
Sandu Constantin	— diplomă de merit (locul III)	pian

9. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA SENIGALLIA — ITALIA

GRUPA I, PÎNĂ LA 16 ANI

Mihail Horia	— premiul I	(12 ani)
Borac Luiza	— premiul III	(15 ani)
Buga Cristina	— mențiune	(12 ani)
Șerban Pîrîu Oltea	— mențiune	(14 ani)
Corjos Oxana	— mențiune	(14 ani)
Rațiu Dan	— mențiune	(14 ani)
Vlădescu Dan	— mențiune	(13 ani)
Ene Cătălin	— mențiune	(13 ani)

GRUPA A II-A, PÎNĂ LA 20 DE ANI

Dediu Dan	— premiul IV	(16 ani)
Nicolae Angela	— mențiune	(16 ani)

10. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA VARELLO — VALENCIA — SPANIA

GRUPA I

Pavlică Bogdan	— premiul III	(13 ani)
Șerban Pîrîu Oltea	— premiul IV	(14 ani)
Ristea Clementina	— premiul IV	(14 ani)

GRUPA A II-A

Dediu Dan	— premiul II	(16 ani)

11. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA USTI NAD LOBEM — — R. S. CEHOSLOVACIA

Florea Luisa	— premiul I
Șain Anca	— premiul II

12. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE VIOARĂ „TIBOR VARGA“ DE LA SION — ELVEȚIA

Anghelescu Cristina — **premiul IV**

13. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE MUZICĂ DE LA GENEVA — ELVEȚIA

Marc Dorin — **Medalia de argint** — **contrabas**
Bizineche Liliana — **Medalia de bronz** — **canto**

14. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO DE LA VERVIERS — BELGIA

Ciurdea Teodor — **Marele premiu**
Dămăceanu Anca — **Premiul I**
Ionescu Bianca — **Premiu pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări moderne**

15. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO DE LA TOULOUSE — FRANȚA

Diaconu Maria — **premiul III**

16. CURSURILE ACADEMIEI DE VARĂ DE LA NISA — FRANȚA

Prodan Doina — **premiul Academiei**

17. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE MUZICĂ DE CAMERĂ „G. B. VIOTTI“ DE LA VERCELLI — ITALIA

Moroșanu Alexandru — violoncel
Moroșanu, Tatiana — pian — **premiul I**

18. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA SALERNO — ITALIA

GRUPA MICĂ

Florescu Bogdan — **premiul II (premiul I nu s-a acordat)**
Botez Maria Louisa — **premiul III**
Grațianu Sorin — **premiul V**

GRUPA MIJLOCIE

Cividian Anuș — **premiul II (premiul I nu s-a acordat)**
Dimulescu Vlad — **premiul IV**

GRUPA MARE

Oncescu Inna — **diplomă de finalistă**

19. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE PIAN DE LA USTI NAD ORLICI — R.S.C.

Vlădescu Dan — **premiul I**

20. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE VIOARĂ „ALBERTO CURCI“ DE LA NEAPOLE

Anghelescu Cristina — **premiul I**

21. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE VIOLONCEL „VALENTINO BUCCHI“ — ROMA

Alexandra Guțu — **premiul I**

22. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO „FRANCISCO VINAS“ BARCELONA — SPANIA

Filip Felicia — **premiul II și premiul Mozart**

23. CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE MUZICĂ „VITTORIO GUI“ — FLORENȚA — ITALIA

Trio : Liliana Ciulei — vioară
Carmen Mihalache — pian
George Atanasiu — violoncel
— **Diploma și Medalia „Vittorio Gui“**

24. CONCURSUL INTERNAȚIONAL VINCENZO BELLINI — CALTANISETTA — ITALIA

Nicolae Ianculescu-Românu — **mențiune**

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Concert omagial

Concertul omagial dedicat aniversării a 125 de ani de la Unirea Moldovei cu Muntenia a fost organizat sub egida Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și a Inspectoratului General al Muzicilor Militare. Spectacolul din 17 ianuarie 1984, prefațat de prof. univ. muzicolog *Nicolae Călinoiu* — președintele Uniunii compozitorilor a fost susținut de soliștii Elvira Cîrje, Pompei Hărășteanu, Lucian Marinescu, Marcel Angelescu și Veronica Ionescu, de Muzica reprezentativă a armatei, corul Ansamblului artistic „Doina" al armatei, corul Școlii militare de muzică, dirijate de Emilian Ursu. În program au figurat lucrări dedicate patriei și unirii, compuse de înaintași ai muzicii românești : Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, Ionel G. Brătianu, Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Timotei Popovici, Tiberiu Brediceanu, precum și lucrări ale compozitorilor români contemporani : Paul Constantinescu, Florin Comișel, Gheorghe Dumitrescu, Tiberiu Olah, Sergiu Sarchizov, Emilian Ursu.

Cenacluri

Cenaclul secției de muzică ușoară al Uniunii compozitorilor din 9 ianuarie 1984 a dezbătut probleme legate de actuala muzică de dans destinată tineretului și necesitatea îmbogățirii, îmbunătățirii și diversificării acesteia în sensul unui specific românesc (al melodicii și al ritmicii). Cenaclul condus de secretarul secției de gen, compozitorul *Laurențiu Profeta*, a cuprins o selecție de melodii dansante realizată de *Daniela Fotea-Caraman*. Discuțiile care au urmat audiției au fost purtate de : Nicolae Kirculescu, Horia Moculescu, Boroș Zoltan, Laurențiu Profeta, Petre Firulescu, Marcel Dragomir, evidențiind probleme de compoziție, de interpretare, de înregistrare și de difuzare, care există la ora actuală și care trebuiesc depășite. Tot în cadrul acestui cenaclu a fost sărbătorit compozitorul *Nicolae Kirculescu* la împlinirea vîrstei de 80 de ani.

★

Cenaclul secției de operă și balet care a avut loc la 30 ianuarie 1984 și-a propus evidențierea unor „Aspecte actuale ale creației de operă și balet" și a fost condus de compozitorul *Theodor Grigoriu*, secretarul secției. Subiectul a fost comentat cu deosebită competență de muzicologul *Petre Codreanu* și exemplificat cu fragmente din lucrări mai recent compuse sau reprezentate pe scenele teatrelor lirice din țară : *Hamlet* de Pascal Bentoiu, *Trei generații* de Sergiu Sarchizov, *Marea iubire* de Gheorghe Dumitrescu, *Crăiasa zăpezii* de Liana Alexandra, *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol, *Tudor din Vladimiri* de Teodor Bratu, *Ziua fără sfîrșit* de Corneliu Cezar. Au luat cuvîntul dr. Vasile Tomescu și Theodor Grigoriu relevînd complexitatea genului pus în discuție, problemele tematicii și subiectelor abordate, probleme ale punerii în scenă și ale popularizării creației de operă și balet contemporane.

M. M.

Note

În luna ianuarie 1984 au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor : 6, 13, 20 și 27 au avut loc întîlnirile muzicale de la Teatrul „Țăndărică" din București, continuind ciclul de expuneri cu exemplificări pe teme din istoria muzicii, prezentate de muzicologii Iosif Sava și Petre Codreanu ● Între 12 și 16 compozitorul Mircea Neagu a luat parte la întîlnirile cu dirijorii și formațiile corale de amatori din județul Mehedinți ● Între 24—28 compozitorul Stefan Andronic a participat la întîlnirile cu dirijorii formațiilor corale de amatori din județul Teleorman ● Între 20—26 compozitorul Radu Paladi a pregătit și îndrumat formațiile corale din zona Botoșani și Flămînzi pentru spectacolele din 24 și 26 ianuarie ● Între 26 și 29 muzicologul Gheorghe Firca a conferențiat la Brașov despre „Muzica românească" și a îndrumat cenaclul din localitate.

A.V.

Noi lucrări prezentate la birourile de secții

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări concertante : ● Wilhelm Berger — *Concert pentru clarinet și orchestră* ● Dumitru Bughici — *Concert de jazz nr. 2 pentru orchestră*. Lucrări camerale : ● Șerban Nichifor — *Cîntec de vară* pentru violină și pian ● Szabo Csaba — *Mică suită transilvăneană* pentru orchestră de cameră.

E. A.

★

Secția corală

Gh. Bazavan — *Cîntec omagial* pt. cor mixt versuri Ioan Meițoiu și *Sărbătorim Unirea* pt. cor bărbătesc versuri Viorel Gh. Cozma ● Liviu Borlan — *Cei cu inima română* pt. cor mixt pe versuri proprii ●

Gh. Dumitrescu — *La Milcov în aprins şuvoi* cor mixt versuri Ioan Meiţoiu ● M. Neagu — *Uniţi pe-al nostru plai,* cor mixt versuri Viorel Gh. Cozma ● Valenţiu Grigorescu — *Azi uniţi într-o credinţă* cor mixt versuri Eugen Dumitru ● Cornel Trăilescu — *Uniţi sub tricolor urmăm partidul,* cor mixt versuri Nicolae Dragoş ● Paul Urmuzescu — *Unirea-i imn de dragoste supremă* cor mixt versuri George Tărnea şi Dan Verona ● Zaharia Popescu — *Cauza despre Unire* cor mixt şi *Falnic August 23* cor mixt ambele pe versuri de Virgil Carianopol ● C-tin Arvinte — *Comuniştii ştiu ce-nseamnă ţară* cor mixt versuri Octavian Nasta şi *Cîntece de nuntă* din Transilvania (zona Bistriţa-Năsăud) suită de prelucrări pentru soprană solo, cor mixt şi de femei cu acompaniament de taraf ardelenesc ● Gelu Solomonescu — *Ceauşescu cînd spui, spui Unire* cor mixt versuri Cezar Tipa.

★

Secţia de muzică uşoară

Vasile Şirli — *Urări,* versuri G. Tărnea ● Vasile V. Vasilache — *La mulţi ani iubită ţară* versuri : Eugen Rotaru ● Marcel Dragomir *Pentru tine Românie,* versuri George Ţărnea şi *În ani eroi,* versuri Viorel Cosma ● Ion Cristinoiu — *Românie, Românie,* vers. Eugen Rotaru ● Marius Ţeicu — *Anul care trece, Revelion,* ambele pe versuri de Ovidiu Dumitru ● George Grigoriu — *Cu inima şi gîndul,* versuri Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu.

A. V.

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii Compozitorilor

Adalbert Winkler — *Zborul condorului,* poem simfonic închinat păcii şi înţelegerii în lume. (Orch. : 2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; Perc. I — timp., trgl., perc. II — tamb. picc., vibr., perc. III — gr. css. maracas, perc. IV. — sil., ptti sosp ; pian, cel., harpa, ghitara ; corzi).

M. M.

CLUJ — NAPOCA

Cenaclul filialei clujene a audiat în ultimele două luni ale anului 1983 cîteva lucrări interesante. Este vorba de *Panhritnikon* pentru percuţie de Vasile Herman, *Simfonia a II-a* de Goldmann, compozitor din R.D.G. şi *Cvintetul de coarde* de tînărul compozitor Peter Szegő. Activitatea muzicologică şi de etnomuzicologie s-a evidenţiat prin aportul expunerii lui Virgil Medan cu titlul *O formulă ardelenească a ritmului aksac* şi printr-o foarte minuţioasă analiză a creaţiei şi activităţii filialei făcută de secretarul ei dr. Romeo Ghircoiaşu. Mai mulţi compozitori clujeni au participat la o interesantă manifestare interjudeţeană — *Festivalul Doinei* — ediţia a II-a iniţiată de Comitetul de cultură şi educaţie socialistă a judeţului Cluj, organizator principal fiind muzicologul Virgil Medan. Simpozionul care a avut loc în cadrul acestui festival a adus importante contribuţii asupra genului, expuse de etnomuzicologi din Cluj-Napoca, Iaşi şi din alte centre muzicale

E. D.

PLOIEŞTI

În cadrul Zilelor educaţiei politice şi culturii socialiste *Tezaurul prahovean* — amplă suită de manifestări politice şi cultural-educative dedicate aniversării a 65 de ani de la făurirea statului naţional unitar român, membrii cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploieşti, pe baza referatelor susţinute de muzicienii prahoveni : Al. I. Bădulescu şi Gh. Mărgărit, au dezbătut tema „Momente fundamentale ale istoriei patriei oglindite în creaţia compozitorilor români".

După discuţiile purtate, au fost audiate lucrări din creaţia compozitorilor : Alexandru Flechtenmacher, Dinu Stelian, Florin Comişel, Marin Constantin, Laurenţiu Profeta, Mircea Neagu, George Petrescu, Dumitru Moţatu ş.a.

A.B.

Noutăţi editoriale

Partituri

Cîntece şi coruri pentru copii

Cîntece şi coruri patriotice de compozitori amatori

Liviu Rusu — *Coruri bărbăteşti*

Adrian Raţiu — *Trio pentru flaut, oboi şi clarinet*

Cărţi

Octavian Nemescu — *Capacităţile semantice ale muzicii*

Lisette Georgescu — *Momente de viaţă*

A. I. Arbore — *Interpretul teatrului liric.*

Richard Wagner — *Geniul colectivităţii,* volum de eseuri. Traducerea este semnată de Carmen Păsculescu-Florian.

Simpozionul „George Enescu — 1981", în ediţie bilingvă română şi franceză sau română şi engleză.

Noutăți Electrecord

Colecția muzică simfonică și de cameră

Dimitrie Cuclin — *Simfonia nr. 13,* în interpretarea Orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", condusă de Mircea Basarab

Carmen Petra-Basacopol — *Miorița* — poem coregrafic — interpretează orchestra simfonică a Radioteleviziunii, condusă de Iosif Conta.

Disc cu lucrări de *Mozart* în interpretarea pianistului Dan Grigore și a Cvintetului de suflători „Concordia".

Colecția de muzică ușoară

Melodii de neuitat din tezaurul muzicii ușoare Trio „Expres" „2×2=5"

Colecția de muzică populară

Nicolae Martin : *Mîndra de la Măgurele*
Maria Cîrneci — *Haideți fetelor la joc*
Maria Stănescu — *Dor îmi e de-acasă, dor*
Valeria Colojoară — *Bată-te focul de dor*
Dumitru Gîngă — *Sînt flăcău din Rădăuți*
Disc cu soliștii ansamblului „Mureșul" din Tg. Mureș

D. I.

STUDII

ARHETIPURILE MUZICALE

Corneliu Dan GEORGESCU

1. Cercetările de etnologie, istorie a culturii etc, se opresc frecvent asupra unor date, subiecte, imagini, mituri, rituri etc. comune (sau avînd un substrat, o schemă comună) prezente, uneori uitate și reluate aparent inexplicabil, la grupe etnice extrem de îndepărtate în timp și spațiu ; pe alt plan, același lucru se poate observa în „modelele comportamentale" ale unor indivizi izolație sau ale unor micro sau macro grupuri sociale.

2. Studiul diferitelor „limbaje muzicale" — poate în mod special al celor tradiționale (folclorice) — a pus în evidență din ce în ce mai clar existența unor „factori comuni" (cum ar fi, de pildă, formulele melodice prepentatonice sau sistemul pentatonic, considerat azi ca o manifestare a unor legi generale, consecință a organizării fiziologice a omului) (3,313).

3. În general, în epoca noastră, interesul pentru folclor — adesea atît de superficial comentat — poate fi înțeles ca o căutare a acestor „factori comuni" general umani, explicațiile lor prin împrumuturi, influențe (cu toată importanța indiscutabilă a acestor procese unificatoare, operînd uneori pe arii imense) cedînd treptat locul în favoarea conceptului de poligeneză.

4. Dealtfel, caracterul de *proces relativ spontan și inconștient* al muzicii atrage de mult atenția unor cercetători psihologi tocmai prin posibilitatea de a discerne astfel unele *principii structurale pe care se bazează întreaga viață psihică umană,* muzica fiind considerată *sunet organizat la nivel uman* („du son humainement organisé") (2,128,35).

5. Teoria psihologului elvețian Carl Gustav Jung asupra *arhetipurilor inconștientului colectiv* pare să constituie un punct de plecare optim pentru studiul unor asemenea „factori comuni" muzicali, pe care i-am putea numi, printr-o extensie a termenului, *arhetipuri muzicale,* procesele psihice reprezentînd dimensiunea primordială a oricărei activități umane, deci și a creației artistice.

6. Nu poate fi vorba, desigur, de o aplicare mecanică a conceptelor lui C. G. Jung în muzică ; cele cîteva referiri ale autorului citat asupra esenței artei confirmă această precauție (10, 260). În același timp, termenii în care gîndește Jung arta (la nivelul creatorului, activității artistice, operei, grupului receptor — chiar dacă toți acești factori nu sînt definiți sau analizați ca atare), locul și rolul pe care-l acordă inconștientului colectiv în acest context etc. ne încurajează în tentativa de a încerca descifrarea unor date în planul menționat : baza arhetipală a muzicii.

7. Fără a ne oferi o definiţie univocă, explicită a arhetipului, C. G. Jung se opreşte în repetate rînduri asupra acestei noţiuni centrale a teoriei sale, aplicînd-o terapeutic sau comentînd-o în cele mai importante lucrări ale sale. El stabileşte astfel că arhetipul este *un dat psihic primordial,* totdeauna colectiv, un *sediment mnemic,* o *engramă* care-şi datorează existenţa condensării unor numeroase procese analoge, a unor experienţe psihice continuu repetate (12, 434). Noţiunea de arhetip derivă din observaţia frecventă că miturile sau basmele din literatura universală conţin *teme* bine definite, care apar pretutindeni şi întotdeauna ; imaginile corespunzătoare ar fi *reprezentări arhetipale* (13). Arhetipurile în sine sînt vide, elemente pur formale, *facultas praeformandi* (15, 167), expresie pur şi simplu a vieţii, *dominante ale inconştientului colectiv* (11, 124, 128, 129).

8. Arhetipurile nu sînt figurabile, exprimabile în esenţa lor ; ele pot fi doar sugerate metaforic, printr-un simbol (14, 25).

9. Obiectivul nostru fiind detectarea unor arhetipuri muzicale — obiectiv pe care îl vom considera subînţeles, chiar în cazul unor exprimări mai generale — vom schiţa cîteva răspunsuri posibile la nenumăratele întrebări care se pot ridica în jurul acestui subiect.

10. Arhetipurile muzicale ar trebui să fie în orice caz dependente de datele psiho-fizice ale domeniului ; de fapt, aceste date, care circumscriu zona percepţiei muzicale (limite de frecvenţă, intensitate, întindere în timp a unor configuraţii muzicale etc.) ar urma să afecteze nu atît arhetipurile în sine cît *imaginile* lor din diferite „limbaje muzicale".

11. „Primul" arhetip muzical (cel mai simplu) ar fi chiar sunetul sinusoidal (separabil din mulţimea infinită de sunete naturale), iar „ultimul" (cel mai complex) ar fi reprezentat de funcţia, rolul muzicii în viaţa individului sau colectivităţii ; între aceste două extreme s-ar afla practic o infinitate de arhetipuri muzicale, situate în diferite planuri (uneori intersectabile) semnificînd *modele comportamentale muzicale* pure sau complexe, combinate, a căror ierarhizare sau clasificare riguroasă ar fi imposibilă.

12. Arhetipurile există în psihicul uman, deci în natură ; sensul lor primar pare să fie *rezonanţa* (în accepţiune metamuzicală) între o schemă psihică, selectată în cursul evoluţiei speciei ca mai favorabilă („economică") comparativ cu altele şi fenomene naturale corespunzătoare, care au sugerat-o ; ar fi vorba de o *(re)integrare în circuit cosmic a omului prin intermediul unor „mecanisme" inconştiente.* Esenţa acestei rezonanţe ar fi de natură *energetică* (acumulare, amplificare), ca în cazul ritului (privit ca formă de concentrare a energiei unei colectivităţi, ca *mod de punere în acţiune a simbolurilor) ;* unele aspecte ale sale ar putea fi susţinute în raport de existenţa ritmurilor alfa, beta etc. (4) sau în planul celor trei tipuri de materie presupuse de St. Lupasco (18). (Astfel, de exemplu, dacă efectul terapeutic al muzicii este legat, în afara acţiunii arhetipurilor muzicale şi de o *componentă culturală,* reactivitatea plantelor la muzică nu poate fi înţeleasă altfel decît în sensul unei *rezonanţe* datorate — oricît ar fi de dificil de acceptat şi explicat — unor *structuri fizice comune* într-un anumit plan).

13. Formulările precedente — desigur, sumare şi discutabile — conţin şi un răspuns la problema separării relative creator/activitate creatoare/operă/receptor : este vorba de unul şi acelaşi arhetip muzical care realizează rezonanţa în toate aceste planuri, arhetip ce poate fi descris ca stare potenţială, emisie, transfer, receptare, proces de individualizare, exprimare structurală etc. Jung consideră că artistul este *interpretul secret al spiritului timpului său,* adesea inconştient, spirit care nu-i aparţine nici lui, nici publicului său, în exclusivitate (în aceasta ar rezida şi importanţa socială a artei : ea lucrează continuu la modelarea spiritului timpului, producînd formele de care acesta are nevoie) (10, 269). De remarcat că, referindu-se la *operă* în domeniul atît de obscur aparent al alchimiei, Jung descrie „stările" prin care trece materia supusă transformărilor, rolul meditaţiei, imaginaţiei, concentrării etc., definind o veritabilă *stare modificată de conştiinţă* în sensul lui A. M. Ludwig (17, 69, 77—83), în relaţie directă cu starea de inspiraţie creatoare a artistului.

14. Este oarecum impropriu a afirma că arhetipurile muzicale evoluează ; ceea ce se schimbă este, în orice caz, *imaginea* lor într-o creaţie, cultură muzicală concretă. De asemeni, ele sînt susceptibile de o diferenţiere infinită (14, 14). Se poate considera că, în evoluţia unui individ sau colectivităţi este posibilă „progresia" sau „regresia" la *imagini* mai complexe, rafinate sau mai primitive ale unui arhetip.

15. Pot fi definite arhetipuri la nivelul oricărui nivel analitic muzical, tradiţional sau nu (în plan paradigmatic) sau sintagmatic, (din punct de vedere melodic, ritmic, arhitectonic, dinamic, timbral etc.) după cum toate aceste elemente ar putea concura la definirea unor arhetipuri muzicale complexe.

16. Raportul între arhetipuri muzicale şi noţiuni tangente ca acelea de *model, schemă, invariant, substrat, Gestalt, simbol* etc. ridică probleme complexe ce nu pot fi abordate aici ; ne limităm deci a accentua ideea deja enun-

tată, că un arhetip muzical (ca orice arhetip, nefigurabil direct) poate fi definit printr-un simbol, aceasta fiind „cea mai bună expresie posibilă a unui conținut inconștient intuit doar" (15, 15, 16).

17. Acțiunea arhetipului muzical este legată deci de nivelul inconștient al psihicului ; el se „comunică" pe o cale pur instinctivă, *„înainte" de perceperea integrală, în plan semiotic, a muzicii respective.* Criteriul estetic îi este de asemeni supraordonat (Un arhetip muzical s-ar putea comunica chiar în condițiile „neînțelegerii" unui „limbaj muzical", al „refuzului" lui din punct de vedere estetic).

18. Sensul cunoașterii arhetipurilor muzicale se suprapune cu sensul cunoașterii în general.

19. O schiță a unei liste de arhietipuri muzicale ar cuprinde — într-o ordine provizorie, folosind criterii de definire inevitabil eterogene etc. — următorii termeni (desigur cu rol pur exemplificativ) : *elemente de aritmetică, geometrie* (numere cu semnificații speciale : de la zero la 13, apoi 17, 21, 22, 24, 32, 36, 40, 72, 100, 1000 etc., inclusiv noțiunile de binar, ternar, cvaternar etc. ; progresii aritmetice, geometrice, serii, raporturi, proporții — de ex., secția aureea ; punct, linie, curbă, paralele, perpendiculară, unghiuri, cerc, centru, arc, coardă, tangentă, secantă, spirală ; triunghi, careu, pentagon, hexagon etc. ; cub, tetraedru, octaedru, icosaedru etc. ; axă, pol simetrie ; spațiu cu 1, 2, 3...n dimensiuni etc.) (Între toate acestea, Jung consideră că numărul ocupă o poziție cu totul specială, între real și imaginar) (9, 240) ; *repere* (sus, jos ; nord, sud, est, vest ; stînga, dreapta etc.) ; *„materiale* (pămînt, foc, aer, apă ; piatră, fier, aur, argint etc.) ; *elemente din natură* (pom, floare, frunză, iarbă, sămînță, fruct ; izvor, fluviu, lac, mare, val ; munte, prăpastie, pădure, cascadă ; nisip, fum, ceață ; vînt, ploaie, furtună, fulger, răsărit, apus, stea, cer etc.) ; *obiecte simbolice* (arcadă, cap, casă, coloană, coroană, covor, cristal, cruce, cupă, fereastră, fir, gură, lanț, mormînt, nișă, nod, oglindă, os, pîntece, poartă, roată, sită, sînge, șarpe, ușă, zid etc.) ; *noțiuni abstracte* sau *calități* (arabesc, așteptare, balanță, călătorie, coacere, confluență, ecou, ezitare, gestație, interzis, înghițire, întoarcere, joc, labirint, legătură, liniște, lumină, negație, ondulat, orb, purificare, recipient, ruptură, salt, somn, surpriză, undă, unitate, vegetal, vis, zbor etc.) ; *opoziții binare grupate în jurul modelului masculin* (pozitiv, energie yang) / *feminin* (negativ, energie yin) : alb/negru, aproape/departe, cald/rece, continuu/întrerupt, dimineață/seară, dumnezeu/diavol, explozie/implozie, mamă/tată, naștere/moarte, paradis/infern, soare/lună, urcare/coborîre, uscat/umed, verticală/orizontală etc.). O parte din acești termeni au fost preluați din (3) (6), semnificația lor depășind evident sfera muzicii.

20. Cea mai pregnantă opoziție binară la nivel arhetipal ar fi aceea de tip *plus/minus,* exprimabilă muzical prin crescendo, mers melodic ascendent, accelerando, respectiv diminuendo, mers melodic descendent, rallentando.

21. Orice arhetip muzical ar putea fi exprimat, în conformitate cu normele, convențiile „limbajului muzical" respectiv, printr-o infinitate de *imagini* concrete. Deși poate fi „descompus" în componentele corespunzătoare structurilor muzicale, unui arhetip muzical i-ar fi specific un „complex structural" unitar, caracterizat prin asocieri relativ stabile.

22. Nu pare nejustificat nici acel punct de vedere care ar considera că, într-un „limbaj muzical", totul ar fi arbitrar, convențional, cu caracter istoric, deci *relativ,* în afara „jocului" de tensiune de tip pozitiv/negativ.

23. Pe de altă parte, pare posibilă și definirea unor arhetipuri muzicale la nivelul fiecărei structuri. Acestea nu ar fi arhetipuri propriuzise, ci *componente arhetipale.* O primă încercare de sistematizare le-ar grupa în două categorii : *spațiale* și *temporale.* Componentele arhetipale *spațiale* ar urmări calitățile fizice fundamentale ale sunetului : înălțimea (contururi melodice : ascendent, descendent, cu „boltă" superioară, inferioară etc. ; sisteme melodice : „acustic", „pentatonic", „modal", „temperat" etc.) (5), durata (ritmul : tact simetric sau asimetric, formule bazate pe 2, 3, 4 etc. durate, în raport de 1/2, 1/3, 2/3 etc. ; agogica : tempo constant/variabil, giusto/rubato, rapid/lent etc.) ; intensitatea (forte/piano, crescendo/diminuendo) ; timbrul (plecînd de la modul de producere a sunetului, de la materialul care vibrează etc.). De remarcat că, la nivelul înălțimii și al intensității sunetului sînt aplicabile formule de orientare spațială (sus/jos, respectiv aproape/departe, asimilabile cu acut/grav, respectiv forte/piano) ; de asemenea, că la nivelul timbrului nu pare convenabilă o împărțire binară acceptabilă sau o scală continuă (21,56). Componentele arhetipale *temporale* s-ar grupa în dichotomia fundamentală evolutiv/non-evolutiv (asimilabilă cu noțiunile de ordine, viață, masculin, caracter cardinal, foc, aer etc., respectiv dezordine, entropie, feminin, caracter fix, pămînt, apă etc.) Tot aici ar urma să fie studiate schemele formale (tip AB, ABA etc.), „modelele" tip sonată, rondo, lied etc., relațiile între segmentele formei, tipurile de relații etc., adică tot ce este legat de o axă sintagmatică (ceea ce, implicînd un grad înalt de abstracțiune, face posibil ca aceste componente arhetipale să fie aplicate la orice structură temporală, de exemplu, la alte arte ca dansul, teatrul) (20, 10, 16)) (19).

24. O serie de arhetipuri formulate de Jung — *ombra, animus/anima, le vieux sage, la bête, la mère, l'enfant* etc. (11, 195) — pot fi recunoscute „direct sau indirect ; o „aplica-

ție" exactă pare ispititoare în special la nivelul considerării operei de artă ca *individualitate, personalitate,* aflată în procesul constituirii sale ca atare. Astfel, dacă vom considera opera de artă — sau, ideile, motivele, personajele sale — ca pe *organisme* care se nasc, evoluează, se individualizează, se dezagregă etc., vom putea recunoaște (printr-un proces de generalizare extremă, dealtfel deloc străin lui Jung însuși) în arhetipul *sinelui,* principalul factor coercitiv al unității operei, în arhetipul *persona/ombra,* principiul ordinei, redundanței, previzibilului, respectiv principiul dezordinei, entropiei, surprizei, interdicției, în arhetipul *animus/anima,* principiul complementarității energiei de tip masculin/feminin sau yang/yin etc. La acest grad de generalitate, pot căpăta sens și aplicabilitate în muzică o serie întreagă de arhetipuri sau simboluri sau componente arhetipale, cum ar fi, de pildă, cele propuse într-un demers ordonator al imaginilor vizuale de către P. Klee (16).

25. Alte „zone arhetipale" ale cunoașterii cu aplicabilitate generală, deci și în muzică, ar fi (alături de sugestiile aritmeticii, geometriei elementare deja avute în vedere) principii ale simetriei (21, 57) (23) (8) sau elemente ale teoriei grupurilor (22, 266), gramaticii, logicii etc.

26. Arhetipurile muzicale „răzbat" prin eșafodajul cultural al unei epoci, uneori paralizant, fiind *obiective, fundamentale,* mai puțin „cultură" cît „natură".

27. O operă muzicală care ar evita deliberat o serie de arhetipuri ar utiliza inconștient altele (de exemplu, arhetipul haosului) ; *nu este de conceput deci o artă care să nu se sprijine pe un strat arhetipal.* O construcție artificială muzicală poate fi refuzată ca artă fie în planul rezonanței în inconștient al arhetipurilor muzicale, fie în plan estetic.

28. Insistența în acest context asupra concepției lui Carl Gustav Jung este intenționată, motivată de dorința de a găsi un punct de vedere asupra muzicii mai „profund" decît cel analitic-tehnicist uzual sau cel anecdotic-literaturizant. Optica adoptată ne situează în planul rădăcinilor psihice inconștiente ale artei sunetelor, plan care nu se poate confunda cu cel fizico-acustic sau cu cel estetic (primul, obiectiv dar independent de procesele psihice umane, al doilea, subiectiv, deci „supus istoriei") ; dacă o separare a acestor planuri nu ar fi artificială s-ar putea afirma că planul arhetipal „le precede" pe toate celelalte (inclusiv pe cel semiotic, al cărui nucleu îl constituie), din unghiul de vedere al psihicului omului producător și consumator de artă. Sensul artei ar fi (în această terminologie) : *modelarea estetică* (deci concretă senzorial, conform unui „limbaj" convențional, „istoric", „cultural") *a unor arhetipuri ale inconștientului colectiv* (deci, a unor date fundamentale, „naturale", „eterne").

Bibliografie selectivă

1. Brăiloiu, Constantin, *Sur une mélodie russe,* în Constantin Brăiloiu, Opere, I, București, 1967, p. 313.
2. Blacking, Jhon, *Le sens commun,* Paris, 1980, p. 35.
3. Chevalier, A., Gheerbrandt, A., *Dictionnaire des symboles,* Paris, 1973.
4. Constantin, Dumitru, *Inteligența materiei,* București, 1981.
5. Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée,* Paris, 1959.
6. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului,* București, 1977.
7. Ghyka, Matila C., *Estetică și teoria artei,* București, 1981.
8. Gilde, Werner, *Gespiegelte Welt,* Leipzig, 1979.
9. Jung, Carl Gustav, *Un mythe moderne,* Zürich, 1961.
10. Jung, Carl Gustav, *L'âme et la vie,* Paris, 1963.
11. Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient,* Genève, 1963.
12. Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques,* Genève, 1965.
13. Jung, Carl Gustav, *La conscience morale dans la perspective psychologique,* în : *Aspects du drame contemporain,* Paris, 1970.
14. Jung, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie,* Paris, 1970.
15. Jung, Carl Gustav, *Les racines de la conscience,* Paris, 1971.
16. Klee, Paul, *Das bildnerische Denken,* Basel/Stuttgart, 1956
17. Ludwig, A. M., *Altered States of Consciousness. Trance et Possession States,* Montreal, 1968.
18. Lupasco, St., *Science et art abstrait,* Paris, 1963.
19. Niculescu, Ștefan, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și eterofonia,* în *Studii de Muzicologie,* vol. VIII, București, 1972.
20. Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale,* în Muzica, nr. 3, București, 1973
21. Niculescu, Șefan, *Interferențe posibile,* în : Arta, XXVII, nr. 9—10, București, 1980.
22. Ullmo, J., *La pensée scientifique moderne,* Paris, 1969.
23. Weyl, H., *Simetria,* București, 1966.
24. Wiora, Walter, *Älter als die Pentatonik,* în : *Studiae Memoriae Béla Bartók Sacra,* Budapesta, 1956.

MAYA BADIAN

Sînt compozitori despre care a vorbi prezintă nu dificultatea provenită din sofisticarea excesivă a limbajului lor, ci, tocmai, din despuierea lui de orice complicație, de orice impact cu premeditatul și speculația teoretică (sau teoretizantă). Sînt compozitori care, cu o sintagmă ajunsă, aproape, truism, „se exprimă, direct, pe ei înșiși".

Putem deschide, aici, o paranteză asupra acestei idei ; se știe că manifestarea prin artă — cu dorința expresă de a o masca, de a o escamota ca atare — în scopul exclusiv al „exprimării sinelui" duce, paradoxal, la depersonalizare sau, mai exact, la impersonalizarea faptului estetic. Cu alte cuvinte, cel care urmărește manifestarea ec-sistenței sale, prin artă, ajunge la formule impersonale, universale, dar realizate la nivelul *locului comun.*

Există o singură modalitate de a scăpa acestei realități, cunoscută din cele mai vechi timpuri, respectiv *prezența talentului ;* altfel spus, acea misterioasă *black-box* care acționează în favoarea evidențierii unei atitudini *personale* în producția artistică, chiar și atunci cînd posesorul darului acuză situația de mai sus.

Acesta este cazul — și astfel închidem paranteza — compozitoarei Maya Badian.

Compozitoarea nu face nici un efort — și acesta este primul semn al probității sale interioare — de a escamota resorturile îndatorate tradiției ale strategiei sale componistice. Și nu o face, pentru simplul motiv că în perimetrul circumscris de acesta, Maya Badian se simte în largul exprimării sinelui.

Putem desprinde trei etape în configurarea creației sale, etape cărora le-am găsit cîte o denumire generică, ce indică mai puțin resorturile producătoare, cît mai ales predispozițiile etapei întru cercetarea faptului muzical.

Astfel, imediat după absolvirea Conservatorului bucureștean, Maya Badian se plasează sub semnul unor tendințe diverse (atitudine, în fond, specifică începuturilor), în care predomină, totuși, ca axă ordonatoare, preocupările pentru construcția formei și, pe de altă parte, interesul față de tehnicile apărute în aria europeană.

Aș considera semnificative pentru dorința Mayei Badian de a aborda o viziune mai abstractă a formei sonore (în care anumite procedee de combinatorie matematică se împletesc cu noi unghiuri de vedere asupra formelor tradiționale) *Mișcare simfonică* (1968), lucrare de absolvență a autoarei, *Cvartetul de coarde* (1969), și cantata pentru soprană și orchestră, *Spre înalt* (1972).

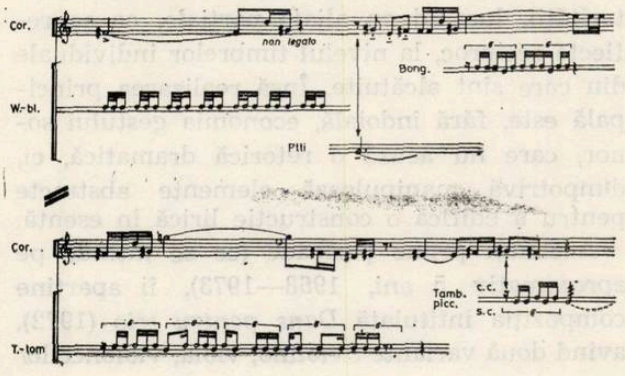
Deosebită ca realizare se prezintă aceasta din urmă, scrisă pe versurile poetei Ana Blandiana. Dramaturgia compoziției este regizată de o anumită privire impresionistă asupra textului, care își iradiază semnificațiile în mod difuz, metaforic, asupra resorturilor muzicii. Compozitoarea nu urmărește translarea de procedee dinspre textul literar către cel muzical ; îi este suficient, pentru realizarea muzicii, un minimum de sugestii (de altminteri, înrădăcinate adînc în plasma sonoră) pentru a declanșa travaliul cu vocabularul specific artei sale. Acest vocabular are ca nucleu ideea complementarității, extinsă, cu mai multă sau mai puțină rigoare, la toți parametrii compoziției. Bineînțeles, Maya Badian lucrează cu moduri complementare (6+6), fapt ce generează structura simetrică a lucrării (două versanturi, primul ascendent, al doilea descendent, ce produc la mijlocul cantatei un punct culminant). Orchestrația preia acest principiu al complementarității, lucrînd cu aliaje parțiale, ce se reflectă reciproc, la nivelul timbrelor individuale din care sînt alcătuite. Însă realizarea principală este, fără îndoială, economia gestului sonor, care nu acuză o retorică dramatică, ci, dimpotrivă, manipulează elemente abstracte pentru a edifica o construcție lirică în esență.

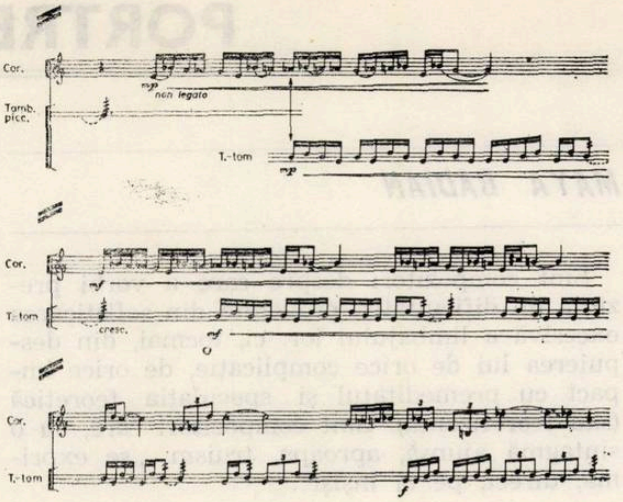
Aceleiași prime perioade (ce se întinde pe aproximativ 5 ani, 1968—1973), îi aparține compoziția intitulată *Dans pentru trio* (1972), avînd două variante : violino, viola, violoncello/

flaut, oboi, fagot. Ea urmează liniile unei muzici ce poartă amprenta viziunii lui Bartók (cu armoniile sale acide, aplicate unor melodii ingenue, cu asimetrii ritmice surprinzătoare, cu efecte timbrale ce colorează plasma inițială), dar se distanțează de acest model prin îndulcirea asperităților și prin ferirea de excese în construcția sintagmelor.

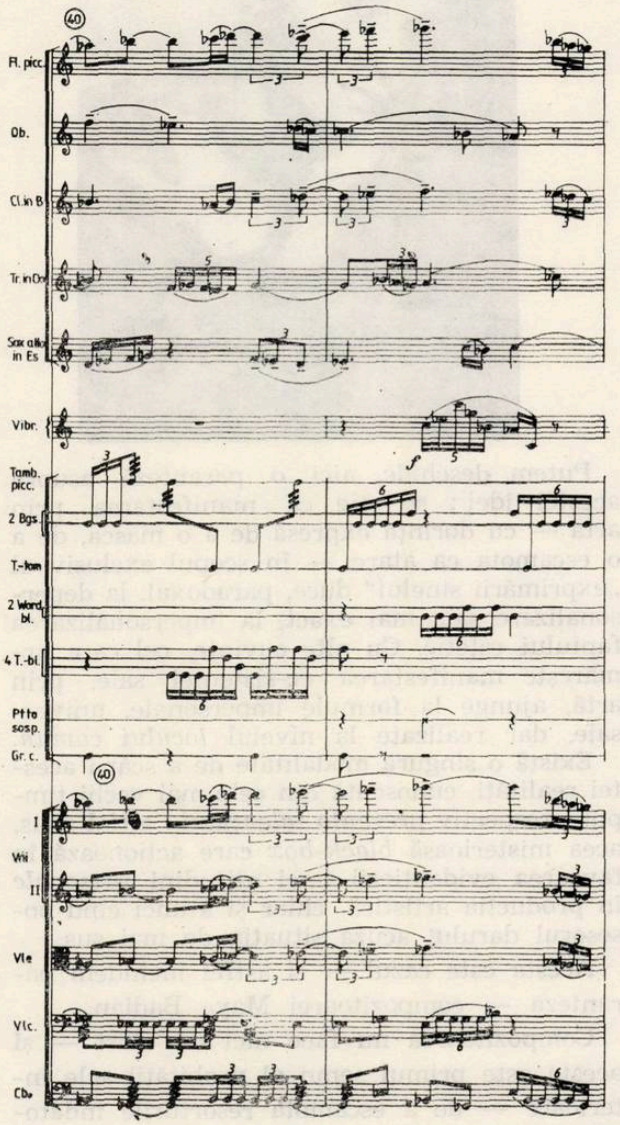
O a doua perioadă în clarificarea demersului componistic al Mayei Badian este reprezentată de cea numită, generic, „explorarea timbrelor", deci, cuprinzînd lucrări — cele mai multe solistice — dedicate diverselor instrumente din orchestra simfonică. Din categoria lucrărilor solistice fac parte : *Monolog* pentru vioară (1972), *Monodie* pentru oboi (1973), *Rezonanțe* pentru flaut (1976), *Incantație* pentru clarinet (1976), *Dans valah* pentru violoncel (1976), *Profiluri* pentru trombon (1979), *Capriccio* pentru fagot (1981). Din categoria lucrărilor ce combină două sau mai multe timbruri individuale se desprind : *Dialoguri* pentru trompetă și contrabas (1973), *Cvartetul de coarde „Accente"* (1974), *Concert de cameră pentru corn și percuție* (1976), *Cvintetul de suflători „Movimento"* (1979), iar din lista lucrărilor simfonice amintesc *Diptic simfonic* (1977) și *Simfonietta* (1980).

Important este faptul că Maya Badian însoțește explorarea datelor proprii fiecărui instrument (sau ansamblu de instrumente) cu schimbarea tehnicilor de compoziție pentru fiecare situație în parte ; dar periplul acesta nu impietează asupra consistenței, asupra consecvenței cu sine a autoarei. Astfel, *Incantație* pentru clarinet exploatează condiția armonicelor de rezonanță — ce îngăduie instrumentistului iscodirea rezervoarelor intime ale clarinetului, în timp ce *Concertul de cameră pentru corn și percuție* explorează zonele mai insolite, de interferențe posibile, între cele două seturi timbrale. Lucrarea vădește propensiunea spre construcție (pe care am detectat-o și în faza anterioară), aliată cu perseverența articulare a discursului, ca totalitate omogenă, din incongruența elementelor melodico-ritmice avute la dispoziție. De remarcat, în acest sens, complexa fugă realizată, în partea a doua, la instrumentele de percuție, peste care melopeea cornului se detașează prin libertatea articulațiilor sale.





Faza „explorării timbrelor" nu este închisă ; ea se extinde, prospectiv, în continuare, suprapunîndu-se fazei *Concertelor*, cea în care autoarea a intrat cam din anul 1977 și continuă



Concert pentru marimbafon, vibrafon și orchestră

și astăzi să-i cerceteze orizonturile. De fapt, cele două faze pot fi considerate complementare, reprezentînd două aspecte ale unui proces de continuă reînnoire interioară.

Pînă în prezent, Maya Badian a scris un *Concertino pentru pian* (1977), un *Concert pentru vioară* (1978) la sugestia reputatului violonist J. J. Kantorov, unul pentru chitară și orchestră (1981) — primul de acest gen din literatura română — și acesta la sugestia unui interpret, respectiv Maria Livia Sao Marcos, în sfîrșit, un *Concert pentru marimbafon, vibrafon și orchestră* (1983), tot o premieră pentru muzica concertantă românească, lucrare dedicată percuționistului de mare clasă care este Grigore Pop.

Concertino-ul *pentru pian* — așa cum indică și denumirea — are ca scop concizia formei și a expresiei muzicale. Instrumentul solistic este tratat în maniera celor de percuție, pentru a se putea reliefa eficace față de orchestra în care se împletesc într-o strînsă polifonie o multitudine de profiluri melodice.

Concertul de vioară este secționat, clasic, tripartit, dar *Preludiul* (P.I.), *Choralul* și *Fuga* (P. II.) și *Sonata* (P. III) din care este alcătuit se înlănțuie într-o mișcare continuă. Evident, compozitoarea opune caracterului liric al instrumentului solistic o strategie orchestrală variată, în care percuția se reliefează în mod special. Incisivitatea ritmică a Fugii este opusă compactității armonice a alămurilor (ce intonează tema choralului), în timp ce vioara se înfrățește cu corzile pentru a desena tema rapidă a Finalului (giocoso).

Concertul pentru chitară și orchestră reprezintă — am mai spus-o — o încercare singulară în muzica românească. Compozitoarea a fost conștientă de acest lucru ; de aceea și-a început demersul printr-o atentă explorare a resurselor potențiale ale instrumentului. Rezultatul se constituie într-o lucrare în care personalitatea creatoare a compozitoarei își spune din nou cuvîntul.

Ultima lucrare de pînă acum semnată Maya Badian în domeniul concertistic stă și ea sub semnul insolitului, fiind vorba de încredințarea rolului solistic unui percuționist (care cîntă la marimbafon în Partea I, *Preludiu* și a III-a, *Perpetuum mobile ;* și la vibrafon în Partea a II-a, *Aria*), pe care îl însoțesc, ca un grup concertino, alte instrumente de percuție (4 instrumentiști). Orchestra este tratată lapidar, cu linii puține ce interferează în jurul jocului solistic, focar de iradiere pentru întreaga substanță a lucrării. Dicotomia polifonie-armonie este prezentă în textul și în subtextul *Concertului,* marcînd modul principal de concepție componistică al Mayei Badian.

Compozitoarea se relevă, încă o dată, iscoditoare atentă a combinațiilor timbrale rare, a mijloacelor simple — dar estetic eficace — de punere în timp a lor.

Fred POPOVICI

ANIVERSĂRI

Savel Horceag la 85 de ani

Unul din „stejarii muzicilor militare", ridicat din rîndurile modeștilor muzicanți militari este compozitorul Savel Horceag, de la a cărui naștere s-au împlinit 85 de ani, slujitor devotat de peste șase decenii al muzicii de fanfară, a cărui activitate și creație constituie o treaptă valoroasă în ascensiunea și înflorirea acestui popular și îndrăgit gen de muzică.

Născut la 5 decembrie 1898, în comuna Nicșeni, satul Dorobanți, județul Botoșani, își începe ucenicia la muzica militară a Regimentului 37 infanterie din Botoșani, unde timp de 10 ani muncește cu pasiune și perseverență, reușind să dobîndească temeinice cunoștințe instrumentale în domeniul fanfarei și să urmeze cursul liceal.

Dragostea pentru învățătură, care i-a îndemnat primii pași spre realizările de mai tîrziu, puterea de muncă, hărnicia, spiritul de ordine și disciplină l-au impulsionat să-și continue studiile muzicale la Conservatoarele din București și Paris sub îndrumarea unor personalități muzicale ale timpului : D. G. Kiriac, Ion Nonna Otescu, Alfonso Castaldi, Gh. Cucu, Faust Niculescu, Petre Nițulescu, Dimitrie Cuclin, B. Damoureux.

La 1 octombrie 1923, în urma concursului organizat de Inspectoratul muzicilor militare este avansat la gradul de sublocotenent și numit șeful muzicii Regimentul 92 infanterie din Orăștie, unde activează în perioada 1923—1929.

De asemenea, la Craiova, în perioada 1929—1934, pe lîngă funcția de șef al muzicii Regimentului 26 Rovine, continuă același susținut ritm de muncă și pasiune atît în activitatea de creație cît și în angrenajul vieții artistice, afirmîndu-se deopotrivă ca dirijor, profesor și compozitor.

Drept recunoaștere a meritelor sale, în anul 1934 este mutat cu serviciul în București unde urcă treaptă cu treaptă în ierarhia muzicilor militare, de la șef de muzică la cea mai înaltă funcție, aceea de inspector general al muzicilor militare.

În această perioadă se remarcă de asemenea printr-o susținută activitate dirijorală, participă cu muzica în turneul internațional din 1934, întreprins de ansamblul celor 700 de muzicanți militari în Polonia, Cehoslovacia și Jugoslavia, conduce munca de organizare și difuzare a repertoriului necesar muzicilor militare, elaborează un curs de teoria muzicii, activează în comitetul de conducere al „Revistelor muzicilor armatei", scrie articole privind muzicile militare și lucrarea despre turneul internațional al celor 700 de muzicanți militari.

Creația sa în domeniul muzicii de fanfară, care cuprinde peste 70 de lucrări (marșuri, fantezii, rapsodii, uverturi, suite, simfoniette, poeme simfonice) răspunde necesităților de repertoriu în plină creștere a acestui gen, nu numai prin numărul mare al lucrărilor, dar și prin calitatea acestora, prin trăsăturile lor noi, caracteristice pentru arta zilelor noastre.

După cum indică și titlurile, lucrările sale sînt inspirate din istoria patriei, din trecutul glorios de luptă al poporului și partidului nostru *(Uvertura festivă 1921, Cîntec de urare* — poem simfonic, *Răscoala țăranilor din 1907* — poem simfonic, *Ștefan cel Mare* — suită simfonică, *Uvertura festivă 1918, Moldova* — suitc simfonică ; din munca și realizările contemporane ale construcției socialiste *(Canalul Dunăre-Marea Neagră* — poem simfonic, *Porțile de Fier* — uvertură, *Triumful Păcii* — suită simfonică, *Omagiul muncii)* ; din inepuizabila sursă a folclorului *(Rapsodie pe teme populare, Potpuriu-fantezie ș.a.)* Au fost distinse cu premiul Uniunii compozitorilor lucrările : *Porțile de Fier* (1973) ; *Răscoala țăranilor de la 1907* (1977), *Uvertura festivă* (1978).

Întreaga sa creație pentru fanfară se prezintă ca o creștere continuă de la o lucrare la alta, contribuind prin îmbrățișarea unei tematici largi, cu conținut militant-educativ, prin utilizarea și asimilarea elementelor armoniei moderne și a policromiei orchestrale, la dezvoltarea și înflorirea muzicii de fanfară, precum și a îmbogățirii tezaurului creației muzicale românești.

La aniversarea zilei sale de naștere, slujitorii muzicii de fanfară salută în persoana compozitorului Savel Horceag, pe un confrate care a conferit întregii sale activități o remarcabilă demnitate artistică și civică.

Putem afirma cu deplin temei că Savel Horceag a tras o brazdă adîncă și roditoare în ogorul muzicii de fanfară.

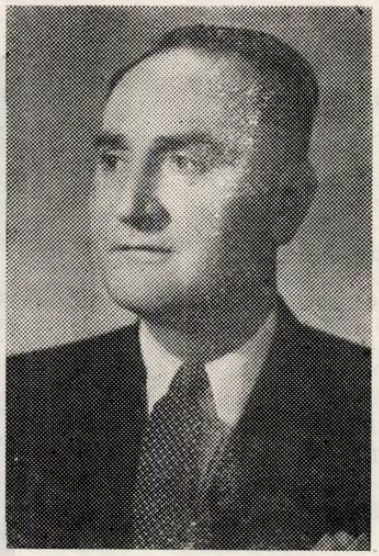
În pofida greutăților întîmpinate în decursul vieții, *„omul* nu s-a clintit, *artistul* nu s-a dezmințit realizîndu-și visul, *ostașul* și-a îndeplinit consemnul..."

Nu putem spune că se află la „anii bătrîneții" pentru că acești ani sînt contrazișl printr-o deplină concordanță între fizic și psihic, printr-o primăvară care îi luminează mintea, inima, inspirația artistică.

Ion BADEA

DUMITRU UNGUREANU LA 80 DE ANI

Repetiție la Filarmonică. Sala de concert de la Ateneu, ca de obicei în asemenea împrejurări este vitregită de prezența spectatorilor. La un moment dat zăresc de la pupitrul meu prezența, pe unul din fotolii a profesorului Dumitru Ungureanu. De fapt nu este prima dată cînd acum, la vîrsta senectuții acest ctitor al școlii românești de clarinet vizitează, la repetiții, aici, unde la rîndu-i a slujit Muzica cu pasiune ca prim clarinetist. Simte chemarea nostalgică a armoniilor muzicii care sălășluiesc în acest templu al artei, emblemă a spiritualității românești. E dulce chemarea, dar nici el nu stă locului, căci pătimaș era — ehei ! — și pe vremuri cînd pășea în fiecare zi, an de an, către Ateneu, nu doar spre a privi și a asculta ca astăzi, ci spre a urca el însuși pe scenă, la pupitru cu clarinetul în mînă. Alteori îl zăresc prin geamul autobuzului îndreptîndu-se spre Conservator unde pînă nu demult Profesorul a ridicat generații de artiști virtuozi ai clarinetului. Acum vine să întîmpine prezentul. Nu este dispus să cedeze izolării, se dorește învăluit de tumultul tinere-



ții. Nici clipele petrecute cîndva la catedră, nu-i dau pace. Dar viața parcursă se vrea acordată cu cea de azi. Și iată încleștarea darurilor năvălitoare îl fac să sfideze liniștea bătrînului Cișmigiu. Drumul de la casa lui de pe Știrbei Vodă pînă acolo este scurt, vremurile de odinioară sînt ireversibile și totuși mereu prezente pe linia de orizont a gîndurilor ... Parcă mai ieri (în centrul Bucovinei) împreună cu cîțiva entuziaști muzicieni de la Conservator au pus bazele societății camerale „G. Enescu". Doreau să facă să vibreze inimile moldovenilor la auzul muzicii. Îi apar pentru moment figurile lui Al. Zirra — Paul Jelescu, Al. Garabet, G. Pavel. Cît de greu se impunea clarinetul în acea vreme ; potențele ascunse mocneau, virtuozul interpret și-a slujit însă instrumentul cu credință cînd ca solist, cînd în formații camerale — făcîndu-l să vibreze ca o ființă, cuprinsă aci de lirism, aci de stridență, aci de grotesc. La Iași, vechi centru de cultură, cetate universitară cucerită de atîtea și atîtea personalități. Profesorul era prezent la catedră, gata să modeleze suflete tinere, aidoma sculptorului, care cu știință și bogată experiență înlătura ce e de prisos, lansînd în lumea artei noi valori. De aici păstrează amintirea frumoaselor colaborări cu artiști ca Antonin Ciolan — Hristache Popescu ș.a. Bucuria cea mare

i-a apărut odată cu popasul definitiv în București la cele două mari instituții artistice : Filarmonica și Conservatorul de muzică. La Filarmonică, viața de concert îi aduceau maestrului Ungureanu mari satisfacții rezultate din colaborarea cu reputați dirijori și soliști veniți de pretutindeni Von Karayan E. Jochum, C. Boehru, W. Kempff, Ed. Fischer etc. La inimă îi stau frumoasele cuvinte la adresa-i rostită de George Georgescu :

„Excelent instrumentist, încercat muzician, D. Ungureanu depune mult suflet și dragoste în exprimarea artei sale în îndelungata sa activitate la Filarmonică, unde a avut un important rol în lucrările din repertoriul românesc și universal contribuind astfel la frumoasele succese dobîndite de acest colectiv".

Foarte mult îl prețuia, deasemenea George Breazul „Însemnînd aici cuvîntul meu de admirație, pentru arta interpretului și pedagogului D. Ungureanu, consider că-mi îndeplinesc o sarcină de cetățean și tovarăș, luîndu-mi îngăduința de al socoti demn de cinstea pe care i-o datorăm toți cei ce slujim sublima artă a muzicii în patria noastră".

Ca pedagog, în ce pleiadă impresionantă de personalități ale Conservatorului s-a înscris la vremea sa D. Ungureanu : D. G. Kiriac, A. Alessandrescu, C-tin Brăiloiu, G. Breazul, M. Jora, Florica Muzicescu, C I. Nottara, P. Nițulescu, Vasile Jianu ! Toți aveau același scop : să îmbogățească conținutul disciplinelor și să perfecționeze metodele de predare prăfuite de vreme. Astăzi, Conservatorul din București se poate mîndri cu prodigioasa muncă depusă la catedra de clarinet de profesorul D. Ungureanu. Ultimile decenii pot demonstra cu certitudine remarcabilele succese obținute de foștii săi studenți, care au dominat și domină viața muzicală la noi în țară și în lumea întreagă. Cred ca nu greșesc, afirmînd că școala componistică din România a dedicat acestui instrument muzical care este clarinetul, dar și virtuozilor săi interpreți, creații multe și valoroase cum puține alte școli din lume se pot mîndri că au făcut-o În edificarea acestui prestigiu aparte, profesorul Dumitru Ungureanu e implicat direct cu întreaga sa activitate artistică și pedagogică.

Valeriu BĂRBUCEANU

VIAȚA MUZICALĂ

Concert extraordinar

Concertul extraordinar al formațiilor muzicale ale Radioteleviziunii, de joi, 26 ianuarie, a cuprins un amplu program care a constituit prin calitatea lucrărilor și nivelul interpretării un omagiu adus Președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu prilejul aniversării zilei sale de naștere.

Partea I a cuprins lucrări de muzică ușoară premiate în anul 1983, semnate de Camelia Dăscălescu, Ion Cristinoiu, Vasile V. Vasilache, Marius Țeicu, Marcel Dragomir, Dan Stoian, Dan Dimitriu și Sabin Păutza, în interpretări pline de farmec și bun gust ale soliștilor *Corina Chiriac, Marina Voica, Eva Kiss, Mirela Voiculescu, Carmen Anton, Eugenia Dan, Cornel Constantiniu* și a grupului *Coralis* condus de *Voicu Enăchescu.* Acompaniamentul a fost asigurat de Orchestra de muzică ușoară a Radioteleviziunii condusă de *Sile Dinicu.*

Partea a II-a a fost concepută sub genericul „Tineri soliști vocali laureați ai concursurilor naționale și internaționale". Cîntărețiii *Monica Teodorescu, Corina Circa, Ionel Voineag* și *Gheorghe Solovăstru* au făcut demonstrația calităților lor artistice într-un repertoriu de amplă respirație stilistică și al cărui mesaj însemna obiectivarea prin muzică a sentimentului de dragoste de țară, de partid și pentru conducătorul său. Am ascultat cantatele *Ceaușescu fiul țării* de Gh. Bazavan, *La mulți ani, iubit conducător* de Marin Constantin, *Un partid, un brav popor* de Teodor Bratu, *Glasul românesc de pace* de Gh. Dumitrescu, cîntecul omagial *Celui mai drag* de Liviu Ionescu, arii din operele *Petru Rareș* de Eduard Caudella, *Ion Vodă* de Gheorghe Dumitrescu, *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu ca și din opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino. Clasicii noștri au fost prezenți prin Enescu (trei lieduri din ciclul pe versuri de Clément Marot) și Tiberiu Brediceanu *(Doina Stăncuței).*

Acompaniamentul orchestral — în permanență motivat stilistic și bine gîndit sub aspectul dozajului — datorat dirijorului *Cristian Brâncuși,* lui *Aurel Grigoraș* — cor și *Eugeniei Văcărescu* — corul de copii a contribuit în mod ideal la punerea în valoare a soliștilor, la reușita de ansamblu a lucrărilor.

Concertul a fost o adevărată sărbătoare artistică, de cel mai înalt nivel, dedicată de muzicieni celui mai iubit fiu al poporului, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Mihaela ROȘU

Distincție

Într-un cadru festiv Ministerul Educației și Învățămîntului și Uniunea Sindicatelor din Învățămînt, Știință și Cultură au acordat Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu" din București titlul de Institut de învățămînt fruntaș pe țară, conferindu-i locul I la întrecerea socialistă pe ramură. Am încercat, ascultînd cuvîntul de felicitare rostit cu acest prilej de tovarășul ministru Ion Teoreanu, și expunerea făcută de tovarășul Nicolae Călinoiu, rectorul Conservatorului, un sentiment de aleasă satisfacție, comun tuturor celor ce cunosc nivelul și intensitatea muncii depusă de cadrele didactice și studenții acestei școlii. Am reflectat, constatînd rezultatele obținute în cursul anului de învățămînt 1982/1983, la adevărul exprimat de compozitorul, dirijorul și profesorul D. G. Kiriac, cu multe decenii în urmă devenit proverb în cultura noastră de specialitate, anume că „soarta muzicii românești în școală se hotărăște". Și sînt încredințat că dacă ar fi putut să fie părtași la acest moment de seamă în dezvoltarea învățămîntului muzical românesc, Enescu sau Jora, Lipatti sau Perlea ar fi apreciat în toată semnificația sa acordarea amintitei distincții Conservatorului bucureștean.

Într-adevăr anul de învățămînt precedent a fost încheiat cu rezultate excelente. Paralel cu principala preocupare de a asigura o

înaltă pregătire de specialitatea studenților, concretizată în cifra de promovabilitate 97,91%, în procentul ridicat al notelor obținute 99,57%, Institutul a inițiat o stagiune artistică permanentă, mai cuprinzătoare și mai variată ca în trecut, din dorința de a realiza o mai profundă integrare a studenților și cadrelor didactice în viața muzicală a țării, în ampla activitate stimulată de Festivalul Național „Cîntarea României".

Continuînd manifestările artistice în forme obișnuite, cum sînt concertele simfonice susținute în sălile de concert ale Institutului și la Ateneul Român, concertele corale, spectacolele de operă, recitalurile vocale și instrumentale prezentate de studenți și de cadrele didactice, Conservatorul a inițiat și alte manifestări menite să contribuie la îmbogățirea stagiunii muzicale curente. Din această categorie fac parte întîlnirile profesionale cu dirijorii corurilor de amatori în probleme de repertoriu, interpretare și tehnică a dirijatului, galele „Gaudeamus" și audițiile muzicale comentate.

Institutul susține numeroase manifestări la Ateneu și la Opera Română, pe marile platforme industriale ale Capitalei (Uzinele „23 August", „Republica", „I.R.E.M.O.A.S.", „Griviția Roșie", „Vulcan", „I.L. Pipera", Fabrica de Confecții și Tricotaje-București — „Tricodava"), în cluburi și case de cultură în cadrul cărora activează cercuri de prieteni ai muzicii și cenacluri de creație îndrumate de Uniunea compozitorilor și muzicologilor și de Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu". În afara prezențelor bucureștene, Institutul a organizat concerte și spectacole în alte centre culturale (Buzău, Brăila, Pitești, Tîrgoviște etc.). Se află în proiect organizarea unui turneu de cîteva zile, împreună cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor pe Valea Jiului (Petroșani, Lupeni, Petrila, Aninoasa, Vulcan) în scopul unei mai puternice propagări a valorilor artei românești în rîndul oamenilor muncii. În decursul celei de a IV-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României", Conservatorul a susținut 375 de manifestări artistice de diferite genuri și profiluri. Datorită condițiilor create de partidul și statul nostru, printr-o muncă susținută și exigentă, Institutul a obținut 46 de premii de interpretare și creație, dintre care 27 premii I, ceea ce constituie o performanță unică. A fost acordat de asemenea un sprijin activ pentru pregătirea formațiilor muzicale din Centrul Universitar București. Faptul că din 1981 pînă astăzi au fost obținute 37 de premii la diferite competiții muzicale internaționale de prestigiu, precum și distincții acordate cadrelor didactice în calitate de compozitori constituie un semn al direcției ascendente pe care se desfășoară activitatea Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Întregul corp profesoral, toți studenții Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" sînt angajați să răspundă cu toată dăruirea imperativului formulat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului cu prilejul Consfătuirii în problemele muncii organizatorice și politico-educative : „Este necesar să păstrăm și să dezvoltăm continuu spiritul revoluționar, novator, umanist al învățămîntului românesc. Să facem în așa fel încît prin întreaga sa activitate, învățămîntul să constituie factorul fundamental pentru educarea și formarea omului nou, pentru crearea unui cetățean cu o înaltă conștiință revoluționară și patriotică, înarmat cu tot ce este mai nou în toate domeniile, constructorul societății comuniste al unei Românii libere și independente". Este important ca viața noastră artistică să asigure punerea în valoare a cadrelor de muzicieni talentați formați în învățămîntul de specialitate, factor al continuității și progresului creației muzicale românești.

V. T.

Opera Română

„Nunta lui Figaro"

În premieră, în reluare de fapt la Opera Română, „Nunta lui Figaro" rămîne, fără îndoială, o sărbătoare a spiritului și a muzicii, tratată din fericire ca atare, la seara de gală, de către soliști și orchestră. Trebuie să recunosc că am mers la „pomul lăudat", nesfiindu-mă să iau sacul, și nu m-am întors cu el gol. Căci am descoperit un spectacol de o extremă acurateță și în același timp prospețime, cu o distribuție impecabil alcătuită, o distribuție în care regula „proprietății termenilor" a fost conducătoare. Cîntăreții au reușit de data aceasta să fie și actori, și încă niște atcori foarte bine potriviți pe roluri, evoluînd în cadrul unei concepții regizorale (semnatarul regiei, *Hero Lupescu*, asistent de regie *Cristian Mihăilescu*) tradiționale desigur, dar nelipsită de necesara undă de umor, subliniată ingenios în cîteva locuri, prin „găselnițe" sau anacronisme care își dobîndesc cu ușurință locul astăzi chiar în cele mai clasice creații. Prin construcția dramaturgică a libretului, prin bogăția părții vocale, personajul principal și în același timp central al acestei opere este desigur Suzana, camerista contesei, interpretată cu deosebit har de soprana *Elena Grigorescu*, prezență constantă și de calitate pe scena noastră lirică. Avantajată pe deplin de rol, Elena Grigorescu ne oferă o Suzană plină de farmec, inteligență și umor, în desăvîrșită formă vocală, avînd spațiul și timpul necesar pentru a-și desfășura întreaga gamă de posibilități interpretative, de la aria cantabilă, plină de tandrețe la recitativul sprințar, de la disimulare la adevărul sentimentului. Suzana va rămîne desigur un rol memorabil în cariera cîntăreței Elena Grigorescu. Alături de ea, încîntînd prin calitatea deosebită a vocii, prin fina muzicalitate, relevînd o adevărată intelectuală a cîntului, *Sanda Șandru*, contesa Rosina crează o completare calitativă, necesară, gîndită ca atare. Drept care scena de duo dintre contesă și Suzana din actul III rămîne o scenă de referință, de adevărată vrajă muzicală.

Marcel Roșca, un Figaro plin de viață, și autenticitate, ni se relevă tot mai mult ca un adevărat interpret de operă, mozartian aici prin excelență, capabil în mod evident și de alte performanțe. Și desigur, din nici o montare mozartiană nu poate lipsi baritonul *Eduard Tumageanian*, aici în rolul Contelui Almaviva, alăturîndu-se ca stil interpretativ Sandei Șandru, demonstrînd, ca întotdeauna, inteligență și cunoscutele-i calități vocale, arogîndu-și cu deplină dreptate rolul suveran în domeniul Mozart. O plăcută surpriză, mai ales în ce privește ideea alegerii într-un rol mai șarjat comic, ne-a oferit-o mezzo-soprana *Adina Iurașcu* ; și tot din categoria surprizelor o vom include desigur și pe *Mihaela Agachi*, în rolul complex al lui Cherubino, deloc facil în pofida aparențelor personajului. De altfel, înțelegerea evidentă a aplauzelor publicului la apariția sa au confirmat consacrarea unei reale valori.

Alături de ei, *Constantin Gabor*, *Corneliu Fânățeanu*, *Nicolae Bratu*, *Ștefan Teodorescu* și *Cornelia Angelescu* secondează cu mare acurateță, realizînd pete de culoare necesare desfășurării dramaturgice. „Nunta lui Figaro" a fost o premieră care ne-a confirmat speranțe mai vechi, dîndu-ne și altele noi. Pe care dorim să le vedem confirmate prin menținerea la același nivel înalt a spectacolului.

„Aida"

Dacă acesta este tipul specific al spectacolului obișnuit, „de stagiune", atunci ne punem serioase întrebări asupra necesității de a absorbi cît mai multă operă. Este oare nevoie de un solist bulgar pentru a salva un spectacol, cît de cît ? Căci desigur *Stoian Popov*, în rolul lui Amonastro, a cîștigat foarte mult prin comparație. O voce impunătoare, o lipsă de efort observabilă tot prin comparație, o prezență scenică adecvată rolului, toate acestea au făcut desigur din Stoian Popov „vedeta" spectacolului cu „Aida". I-au putut ține piept doar *Mariana Stoica* (Aida), ce nu s-a

aflat totuşi într-o zi foarte bună, şi *Adina Iuraşcu* (Amneris), nici ea chiar foarte convingătoare. Totuşi, scena celor două cîntăreţe de la începutul actului II ne-a convins de posibilităţile lor reale, pe care, din fericire, le cunoşteam din alte spectacole. „Radames" a fost departe de a găsi în *Anatol Covali* interpretul ideal — lipsa de strălucire, efortul teribil în realizarea unor pasaje de virtuozitate, sînt tot atîtea argumente împotriva acestui rol devenit dintr-odată minor. În aceeaşi postură îi găsim şi pe interpretul faraonului, *Valentin Loghin*, împovărat de volumul, chiar dacă redus, al celorlalţi cîntăreţi. O notă bună totuşi pentru montare şi orchestră, surprinzător chiar. În rest, o zi slabă la Opera Română.

Portret Nicolae Herlea

Remarcabila iniţiativă a Operei, începută cu portretul Ilenei Iliescu, se continuă. Şi de data aceasta, o adevărată manifestaţie de dragoste din partea publicului pentru baritonul *Nicolae Herlea*, vedetă incontestabilă a scenei noastre lirice. Am avut ocazia să-l ascultăm pe Herlea într-o serie din rolurile sale memorabile : Tonio din „Paiaţe", Rigoletto, Gerard din „Andrea Chenier", Figaro din „Bărbierul din Sevilla". Am avut ocazia să ne sintetizăm o imagine cuprinzătoare despre marele artist care a fost şi este Nicolae Herlea, deoarece el şi-a ales roluri dragi şi roluri emblemă, care au devenit sinonime cu numele său. Şi cum intenţia nu a fost a unui recital exclusiv, maestrul Herlea a adunat în jurul său colegi stimaţi şi apreciaţi, colegi de generaţie sau mai tineri, chiar mult mai tineri, cum este cazul tenorului *Florin Georgescu*, student al Conservatorului bucureştean, evoluînd în rolul ducelui de Mantua din „Rigoletto". Din bogata pleiadă de invitaţi aş da glas cîtorva nume care au împlinit în mod deosebit strălucirea acestei seri omagiale: *Mariana Stoica, Rodica Mitrică-Badârcea, Constantin Ene, Elena Simionescu, Marcel Roşca, Marina Mirea, Victoria Bezetti, Ionel Voineag.* Conducerea muzicală a fost asigurată de *Carol Litvin* şi *Constantin Petrovici*, în acea seară de adevărat triumf pentru Nicolae Herlea care se află încă printre „idolii" iubitorilor de operă. Pe bună dreptate.

Demoazela Măriuţa-Carmen

„Jora nu e uşor de pus în scenă", scrie Pascal Bentoiu în programul de sală al spectacolului. Perfect adevărat şi verificat în practică, pe pielea noastră. Şi nu e vina lui Jora, în mod evident. Un Jora cîntat cu asemenea insuportabilă platitudine de către orchestră nu mai e Jora ; un Jora dansat cu asemenea plictiseală şi stîngăcie de ansamblu, care deţine de fapt rolul principal, nu mai e Jora. Atunci de ce să dăm vina pe el ? Costumele „civile" ale „bonjuriştilor" favorizează prea puţin dansul, lucru ce se vădeşte mai ales în neinspirata interpretare a şefului lor, solistul *George Bodnarciuc*. Onoarea de a salva un spectacol nu este neapărat o mare onoare : dar meritul rămîne, totuşi, al balerinei *Carmen Angheluş*, în rolul Demoazelei şi al lui *Adrian Gheorghiu*, căpitanul Costache Chioru. Categoric, Jora nu e uşor de pus în scenă.

Altfel s-a prezentat baletul „Carmen" de Bizet-Scedrin, dar puţin prea tîrziu, parcă. *Daniela Constantinoiu* — Carmen şi *Ioan Tugearu* — Don Jose au format un cuplu plin de flacără, într-o montare inspirată, în care luminile joacă un rol important în crearea atmosferei. Dar unde sînt, totuşi, balerinii de-altădată ?

Bălcescu

Sigur, opera *Bălcescu* de Cornel Trăilescu nu avea premisele aparente pentru a deveni un succes de public, în pofida calităţii. Tot e bine, că în pofida sălii goale, calitatea interpretării n-a părut să sufere prea mult. Fără a fi, în nici un caz, un spectacol de excepţie, *Bălcescu* rămîne un spectacol nobil, de ţinută, cu partituri destul de generoase pentru principalii cîntăreţi, cu o pondere mare a corului, în diferite ipostaze, aşa cum e firesc pentru o creaţie care pune în prim-plan destinul unui popor, văzut prin prisma unui moment de răscruce din istoria sa şi prin prisma personalităţii conducătoare a acestui moment de răscruce. Drept care corul se achită nu doar corect de rolul său de personaj colectiv principal. Distribuţia bogată scoate în evidenţă pe *Nicolae Constantinescu*, interpretul lui Bălcescu, cu forţă reţinută şi voce puţin prea reţinută, pe *Emil Iuraşcu*, în rolul lui Negri, cu acel timbru cald specific, pe *Elena Grigorescu*, în rolul Mariei, poate prea mozartiană în unele momente, sosind parcă din altă lume. Distribuţia bogată eclipsează, pe de altă parte, multe roluri, reduse la cîte o conturare, care chiar dacă este corectă şi de ţinută, se uită. O operă „de stagiune", un spectacol „de stagiune", şi apoi liniştea...

Walkyria

Dilema mea e următoarea : oare muzica lui Wagner este atît de frumoasă încît să merite să o asculţi cu orice risc, sau muzica lui Wagner e atît de frumoasă încît să nu merite să o asculţi decît dacă poate fi interpretată perfect? La fiecare lucrare a lui Wagner pe scena Operei Române îmi dau seama că nu m-am putut hotărî nici de data asta pentru răspuns. Fără *Mariana Stoica* — Brunhilde, *Pompei Hărăşteanu* — Wotan şi *Adina Iuraşcu* — Fricka, „Walkyria" n-ar fi putut rezista, şi nici măcar exista la noi. Dar din fericire, există ei şi-şi pun tot sufletul în această creaţie uriaşă. Mariana Stoica este desigur soprana wagneriană prin excelenţă, adevărata protagonistă a operei, dominînd prin dramatismul şi siguranţa interpretării, prin vocea sa amplă şi penetrantă, prin trăirea ardentă. Pompei Hărăşteanu realizează un Wotan grandios şi în acelaşi timp plin de îndoieli, Adina Iuraşcu o zeiţă orgolioasă, crudă, cu inflexiuni aspre, demonice chiar în voce, care i se potrivesc atît de bine. De aceea, actul II, consumat aproape numai între aceşti trei cîntăreţi, este o certă reuşită. Despre restul, mai bine... în numărul viitor sau de loc.

Rigoletto

Ca pentru a lăsa un gust bun, luna ianuarie se încheie cu un spectacol al cărui nivel ar putea constitui regula generală, şi nu excepţia, la operă. Lucrarea de mare popularitate, „Rigoletto" atrage publicul, dar şi o participare mai intensă, mai implicată, din partea cîntăreţilor, uniţi într-o distribuţie care, din nou, pare ideală, în sensul adecvării fiecărui interpret la personaj. Punctul de atracţie pare să-l constituie tînărul tenor *Florin Georgescu*, încă student al Conservatorului în rolul ducelui de Mantua, o voce care a depăşit faza de promisiune pentru a deveni, fără îndoială, o certitudine a scenei noastre lirice. O voce extrem de penetrantă, o judicioasă conducere a discursului muzical şi iată domeniul destul de instabil la noi al tenorilor dintr-odată reînsufleţit. *Nicolae Urziceanu* realizează un Rigoletto dramatic, în plină voce, extrem de convingător. Fără a fi mai prejos decît buna sa reputaţie, *Silvia Voinea* ne oferă o Gilda de o extremă muzicalitate, chiar dacă nu se afla poate în cea mai favorabilă zi. Convingători de asemenea, *Ion Grigorescu* în rolul lui Sparfucile şi *Corina Circa*, Maddalena.

Ar trebui să nu ne bucurăm în mod deosebit, ar trebuit să ni se pară absolut firesc, ca un spectacol să se desfăşoare întotdeauna măcar la acest nivel. Dar, din păcate, nu se întîmplă întotdeauna aşa...

Concluzii și perspective cu Cornel Stavru, director adjunct al Operei Române

Rep. — Am fost prezentă la numeroase spectacole ale Operei Române în această lună. Impresia mea este, cît de cît, formată. Dar dumneavoastră, Cornel Stavru, puteți să caracterizați succint nivelul acestui ianuarie la operă ?

C.S. — Dacă ar fi să folosesc un singur cuvînt, aș numi această lună : firească. În plan artistic, în orice caz : cu spectacole mai bune și mai puțin bune, cu lucruri de excepție, dar desigur nu o lună excepțională. Dificultățile cu care sîntem confruntați în plan extra-muzical sînt cele care ne conduc la o muncă susținută, la un efort continuu și conștient pentru sporirea rentabilității instituției noastre.

Rep. — Poate că părerile mele vi s-ar părea aspre uneori, dar nu reproșuri aș vrea să fac și nici justificări să aud, naturale și de înțeles, pînă la urmă. Mai curînd, ne interesează foarte mult perspectivele repertoriale, mai ales în ceea ce privește creația contemporană și primordial cea românească.

C.S. — Poate că forțele nu ne ajung în clipa aceasta pentru abordarea unui repertoriu modern și contemporan de mai mare dificultate. Ni se reproșează că trăim din reluări — dar în fond, ele sînt cele care atrag publicul și cele în care pot excela cîntăreții noștri. Dar muzica românească stă în atenția noastră intensivă : se află în lucru opera *Orfeu* de Gh. Dumitrescu, operă de mari proporții, solicitînd extrem de mult forțele noastre, distribuție bogată, măreție necesară a montării.. Într-o perspectivă mai îndepărtată puțin, din păcate prin amînare, se află *Orestia II* de Aurel Stroe — amînarea s-a datorat tratativelor cu regizorii Lucian Pintilie, Alexa Visarion, Al. Tocilescu, colaborării posibile cu teatrul „L. S. Bulandra", în fine necesității acoperii părții muzicale. Avem de asemenea intenția să montăm *Cartea cu Apolodor* a lui Ștefan Niculescu, gîndită de noi ca un spectacol total, cu dans, cu păpuși, în regia probabilă a Margaretei Niculescu de la teatrul „Țăndărică".

Rep. — Se observă o tendință generală de diversificare în programele operei. Ce soartă credeți că vor avea auditiile de discuri pe care le-am remarcat începînd din luna februarie ?

C.S. — Ar merita în orice caz o soartă foarte bună, pentru că vom scoate la iveală spectacole celebre, chiar dacă vor fi imprimări mai vechi, dar cu mari cîntăreți și mari dirijori. Primele sînt *Othello* cu Mario del Monaco într-un moment de grație, apoi *Norma* cu Maria Callas și Mario del Monaco. Lista rămîne deschisă, comentariile binevenite și scopul educativ al acestor audiții ar trebui să fie atins.

Rep. — Faptul de a fi cîntăreț vă ajută acum, în postura de director adjunct, în descurcarea numeroaselor probleme ale acestei instituții ?

C.S. — Desigur, mai ales în ceea ce privește latura umană, nu doar abstractă, administrativă, a fiecărei probleme. Mă face mai ales să muncesc, să mă zbat, ca toți ceilalți de altfel, pentru realizarea unor cerințe majore, privind mai ales calitatea spectacolelor. Încercăm să împrospătăm cadrele, să descoperim tinere talente, în acest sens colaborarea noastră cu Conservatorul este permanentă, să rezolvăm pe cît se poate problema orchestrei, atît prin aducerea de dirijori marcanți — i-am chemat pe *Cristian Mandeal, Petre Sbârcea, Paul Popescu* — cît și prin mărirea numărului de orchestranți, întărirea compartimentului de alămuri, ș.a.m.d. A cunoaște din interior, pe pielea ta, toate aceste chestiuni nu poate fi, desigur, decît un avantaj.

Rep. — Vă mulțumesc, Cornel Stavru și sperăm din toată inima ca tot ce e promisiune să devină certitudine.

Dana CAMIL

OPERETA

Am trecut de multe ori prin fața clădirii Operetei de pe cheiul Dîmboviței. Și, de fiecare dată, am fost plăcut surprinși de mulțimea ce asalta casa de bilete, fie că era vorba de un spectacol de seară sau de un matineu. Teatrul bucureștean de operetă și-a format, în timp, — și asta datorită unei solide tradiții — un public credincios, consecvent, care, atras atît de afișele ce anunță capodopere ale genului cît și de cele propuse creații „de ieri și de azi" ale operetei românești, vine seară de seară ca să aplaude la scenă deschisă interpreții mult îndrăgiți.

Joi, 19 ianuarie — Voievodul țiganilor. Cîțiva artiști de primă clasă — *Laura Niculescu, Daniela Diaconescu, Eugen Fînățeanu, Nicolae Simulescu* — evoluează, din păcate sub imperiul unei concepții regizorale ce-și propune se pare — cultivarea (în unele momente) în exces a urîtului, grotescului, caricaturii mult îngroșate, chiar dincolo de o limită cît de cît acceptabilă. Jocul de scenă impus bătrînei țigănci, personajului Pișta în totalitatea sa, introducerea unor momente de balet (decorativ, adăugat) în actul I — intrarea Arsenei cu un grup de balerine urît costumate (grotești) ce execută mișcări coregrafice la fel de neplăcute văzului —, gimnastica pe care un grup de coriști o execută, în lungi cămăși de noapte, într-un moment cu totul nepotrivit — pentru a ne rezuma exemplele doar la actul I al operetei — sînt tot atîtea fapte prin care, ochiul lezat, împiedică urechea a recepta în condiții optime minunata muzică a lucrării. N-am înțeles logica (?) viziunii regizorale — *Hero Lupescu* — și nici pe cea a coregrafiei — *Victor Vlase.* Totuși, spectacolul trăiește — fapt incontestabil ! Explicația ? Farmecul muzicii, farmecul interpreților...

Marți 24 ianuarie. Mam'zelle Nitouche (Florimond Hervé). Un spectacol alert, minunat jucat, pus în scenă cu rafinament și bun gust, *Mam'zelle Nitouche* este una dintre cele mai bune realizări pe care teatrul bucureștean de operetă o poate oferi publicului său. Mîna sigură a regizorului *George Zaharescu* a făcut minuni ! Dar „minunile" nu s-ar fi împlinit cu totul fără harul, grația, umorul și... nu în ultim rînd, desigur, vocile interpreților. Incontestabil, sufletul spectacolului este tînăra soprană *Rodica Truică*, o excelentă prezență scenică, extrem de plăcută atît ochiului cît și urechii. Rodica Truică poate fi considerată una dintre vedetele „en titre" ce evoluează astăzi pe scena operetei. Vocii sau jocului nu li se poate aduce nici cel mai mic reproș. De o veselie debordată, o sinceritate cuceritoare și o drăgălășenie de... invidiat, Rodica Truică este un nume pe care, îl cauți, cu speranțe pe fiecare afiș. I-au dat replica, (în rolurile principale) *Dumitru Trandafir* (Champlatreux) — cu șarmul devenit proverbial al „junilor primi" și *Cristian Popescu* (Celestin) într-o bună formă vocală și scenică.

Joi 26 ianuarie, My Fair Lady. Alt spectacol... alte vedete ! *Constanța Cîmpeanu* este unul dintre... monștri (deveniți) sacri ai operetei bucureștene. Cu o personalitate uriașă, alăturînd talentului scenic experiența unei strălucite cariere, Constanța Cîmpeanu eclipsează totul în jurul său. Așa s-a întîmplat și în cazul spectacolului cu *My Fair Lady* pe care l-am urmărit. Partitura este pretențioasă, dificilă. O luxoasă peliculă cinematografică se dovedește un reper zdrobitor. Și totuși, *My Fair Lady* se joacă — în condiții modeste — de foarte mulți ani, și pe cheiul Dîmboviței, la Opereta românească. De această montare și-a legat numele artistul poporului, *Ion Dacian*, care semnează regia. Un strat subțire de praf s-a așternut, vizibil, atît asupra decorurilor cît și asupra... personajelor. Doar Eliza Doolittle pare a nu fi atinsă de loc de trecerea anilor. Și asta, datorită adevăratei artiste care s-a dovedit a fi Constanța Cîmpeanu ; ea este sufletul spectacolului, inima care a bătut, bate și va mai bate încă, multă vreme. De o ținută scenică impe- Constanța Cîmpeanu reușește să facă să treacă neobservate unele asperități vocale : un adevărat Om

de teatru și îi mulțumim pentru plăcerea fiecărui spectacol.

Duminică 29 ianuarie — Sînge vienez. Iată un spectacol jucat, în matineu, pentru cei mai tineri spectatori. Și de astă dată *Sînge vienez* a avut sala arhiplină. Am revăzut-o cu bucurie pe *Rodica Truică,* (Pepi) în cuplu inspirat ales, cu *George Niculescu* (Joseph), am sesizat entuziasmul publicului cînd a intrat în scenă *Eugen Savopol* (Eduard), am urmărit-o cu plăcere pe *Margareta Niculescu* (Frantzi). Dar, de astă dată, un personaj secundar, dar excelent interpretat, ne-a reținut, cu precădere, atenția. Este vorba de bine cunoscutul *Dodo,* interpret al rolului vorbit al autenticului tată. Dodo — deși comic — este un exemplu de sobrietate, eleganță și bun gust. De mulți ani publicul îl iubește statornic, credincios, salutîndu-i cu ropote de aplauze, fiecare apariție. Dodo are știința mînuirii textului, a mînuirii vocii care rostește cu infinite nuanțe replici pline de haz. Artistul trăiește prin text, iar textul prinde viață prin artist. Elegant, fără adăugiri inutile, departe de caricatura stridentă —din păcate atît de frecventă chiar și pe scena bucureșteană — Dodo este din nefericire — un UNICAT !

29 ianuarie. O noapte la Veneția. Un spectacol de grup, o reușită sub toate aspectele — vocal, scenic, regizoral, coregrafic. Principalele forțe ale teatrului s-au unit pentru realizarea acestui spectacol ; întreg ansamblul de balet, corul numeros, soliști de prim rang ! Regia — același *George Zaharaescu* — concepe mișcarea pînă în cele mai mici detalii. Uimește, surprinde în mod plăcut, varietatea tipologiilor cuprinse în coloratul tablou al mulțimii ce populează o Veneție de vis. Fiecare corist, fiecare figurant participă direct la acțiune, cu o partitură proprie de mișcare și expresie, îmbogățind astfel, fizionomia spectacolului. Scenografia, decorurile — reduse la minimum — îndeplinesc doar roluri de repere pentru mișcarea scenică, repere între care personajele principale se desfășoară nestingherit în joc și cînt. Parcă la nici un alt spectacol publicul nu a aplaudat cu atîta frenezie baletul (coregrafia *Mihaela Atanasiu)* și corul. (Corul mai cu seamă în finalul primei părți ! — maestru de cor *Valentin Gruescu).* Iar orchestra secondează mai prezentă ca de obicei, evoluția vocilor (dirijor *Liviu Cavassi).* Am fost tentați a vorbi, mai întîi, despre evoluțiile de ansamblu, de grup. Desigur, și performantele unei distribuții ce-i cuprinde pe *Constanta Cîmpeanu, Dorin Teodorescu. Nicolae Simulescu, Eugen Fînăteanu, Paul Lăzărescu, Tiberiu Simionescu, George Păunescu,* ca și pe tînăra soprană *Bianca Ionescu* — de curînd absolventă a Conservatorului bucureștean — sînt de natură a ne încînta. *Bianca Ionescu* — un nume relativ nou pe afișele Operetei ! O voce strălucitoare, bine lucrată, o prezență scenică extrem de decorativă, agilă în joc, cuceritoare în tot și în toate, Bianca Ionescu, ajutată desigur de o partitură genială — realizează o Annină... de sărbătoare. De fapt, întreg spectacolul s-a dovedit a fi o întrecere în voce, joc, gag-uri de cea mai bună calitate. Rezultatul : o minunată reușită. Recitim cele scrise. Și, ne dăm seama că am uitat... orchestra și dirijorii săi. Adevărul este că fosa este de multe ori „redusă la tăcere", de către scena feeric luminată. Totuși incontestabil este meritul, substanțialul aport al instrumentiștilor conduși, pe rînd, de dirijorii *Liviu Cavassi, Marian Didu, Mircea Luculescu.*

Mulți ar putea să pună la îndoială spusele noastre. Pentru mulți opereta este un gen... minor. Pentru și mai mulți, în schimb, aceeași OPERETĂ, — scriu cu majuscule — este genul preferat. Pentru ei joacă, dansează, cîntă din tot sufletul trupa bucureșteană. Dacă sînt minusuri, dacă sînt scăderi calitative ? Sînt. Parte le-am consemnat. Ele pot fi însă, relativ ușor, ignorate, căci reușitele, marile reușite contează mult mai mult. O dovedește, seară de seară, publicul ce umple, pînă la refuz, mica sală de pe chei.

Cristina SÂRBU

Filarmonica „George Enescu"

Noul an simfonic la Filarmonica „George Enescu" a început în chip cuceritor, cu patru dintre *Dansurile românești* ale lui Tiberiu Brediceanu, orchestrate și dirijate de fiul său, Mihai, în amintirea celui de la a cărui stingere din viață s-au împlinit recent cincisprezece ani. Apare, dealtfel, foarte oportună inițiativa directorului instituției de a ne aduce la răstimpuri asemenea mărturii din trecutul muzicii noastre, care ne amintesc pe ce temelii s-au clădit diversitatea și rafinamentul creației componistice românești de astăzi. Miniaturile lui Tiberiu Brediceanu au o viață ce palpită cu autenticitate, se ascultă cu plăcere datorită parfumului lor proaspăt, de ogor reavăn și ne fac să înțelegem fără alte demonstrații suplimentare de ce asemenea pagini, atestînd pasiunea folcloristului și strădania artistului-patriot exercită o nedezmințită seducție asupra publicului contemporan, fie că este vorba de simplul frecventator al concertelor, fie de profesionistul rafinat.

Ne-am reîntîlnit apoi cu pianistul sovietic *Victor Eresko,* unul dintre oaspeții favoriți ai scenelor noastre de concert. De la prima lui apariție la noi, în urmă cu ani, silueta lui romantică îmbinată cu darul de a repovesti muzica instrumentală, de a o învălui într-o aură de poezie suavă și de bun gust, își făcea un efect sigur asupra ascultătorilor noștri. De data asta farmecul inițial a operat aproape cu tot atîta eficiență ca prima oară. Fără îndoială, nu puteam avea, ascultîndu-l pe Eresko în *Concertul nr. 1 în si bemol minor* de Ceaikovski iluzia absolutului ; trebuie totuși să subliniem că talentul lui Eresko, muzicalitatea lui nativă și conștient cultivată pe această linie, o anume libertate agogică nearbitrară ci delicat dozată ne-au oferit un Ceaikovski credibil și apropiat.

În încheiere, *Simfonia în re minor* de César Franck : iată o capodoperă destul de rar programată și care își verifică la fiece audiere însemnătatea, nu numai în istoria simfonismului de școală franceză, dar ca prototip al unui patetism ce rezistă lucidității contemporane. Mihai Brediceanu și orchestra Filarmonicii bucureștene ne-au redat această muzică cu o familiaritate caldă, cu o concentrare firească, neforțată. Un concert bun !

★

Dirijorul *Mircea Basarab* s-a dovedit, de-a lungul anilor, un propagator consecvent al creațiilor simfonice ale lui Alexandru Pașcanu — și iată că în concertele din 12 și 13 ianuarie atașamentul solid care îi leagă pe cei doi muzicieni și-a arătat din nou roadele, prin programarea *Toccatei simfonice.* De fapt, lucrarea ar fi mai propriu denumită „Toccata coral-simfonică", dat fiind că implică participarea unui grup vocal feminin, în speță o formație restrînsă din corul Filarmonicii, pregătită de Vasile Pântea. Profesionist autentic și în plus om de spirit și mucalit, Pașcanu are o scriitură specifică, ce poate fi recunoscută cu ușurință, fiind întotdeauna bogată în rafinamente de paletă sonoră, cum și printr-o anumită preferință pentru amănuntul pitoresc și nu rareori printr-o sugestivitate ritmică deosebit de atrăgătoare. Lucrările sale sînt dominate de o anumită concretețe a gîndului, care le identifică net în peisajul sonor, dînd ascultătorului posibilitatea să-și reamintească precis de fiecare dintre ele. Este o calitate prețioasă — și ea caracterizează și *Tocata* la care ne referim : A. Pașcanu este un artizan al seducției de bună calitate și mulți îi pot desigur invidia contactul, de regulă imparabil (ca golurile marcate de fotbaliștii virtuozi) pe care îl stabilește cu publicul.

Am mai avut apoi satisfacția de a asista la un succes cu totul elocvent al violoncelistului *Marin Cazacu*, unul din aceia care „tac si fac", adică nu se manifestă de la început ca *charmeuri* înveterați ai audiențelor ci își clădesc cu oarecare rezervă și introspecție o soliditate interpretativă dovedită în cele din urmă rezistentă la toate intemperiile. În cazul în speță, el a biruit suveran dificultățile de temut ale *Concertului pentru violoncel și orchestră în re major* de Joseph Haydn, una din acele partituri periculoase prin faptul că se cîntă des, aproape prea des și in schimb foarte rareori bine, adică *curat*. Marin Cazacu a izbutit să ne facă plăcută audierea, redînd *Concertului* puritatea dintii și oferindu-ne posibilitatea să uităm de capcanele tehnice pentru a ne concentra asupra desfătării muzicale propriu zise.

Mircea Basarab a încheiat cu *Simfonia a VI-a* de Schubert. Este o pagină de un *do major* sfătos și luminos, cu delicii vieneze presărate la tot pasul, pe care Filarmonica și dirijorul ne-au dăruit-o cu inimă deschisă și au creat — cel puțin judecînd după reacția spontană a publicului — clipe de reală bucurie.

★

Cu cîtva timp în urmă, aveam prilejul să subliniez implicarea dirijorul japonez Michi Inoue în propagarea noii muzici românești. Iată că în programele din 19 și 20 ianuarie 1984 putem consemna o nouă eficientă apropiere a interpreților oaspeți de creația de la noi prin abordarea, de către *Carmen Moral* din Peru, a cantatei *România vremilor înalte* de Mihai Moldovan ; a fost o plăcere să constatăm în ce măsură această talentată muziciană a deslușit neastîmpărul lăuntric atît de atașant, permanentul subtext al sevei populare, cu aluzii în fapt foarte directe la folclorul nord-transilvan, ce vibrează în partitura regretatului compozitor. Economia strictă a mijloacelor utilizate de Moldovan, care a lăsat doar pentru ultima sectiune a lucrării intervenția corului, a fost bine înțeleasă de Carmen Moral ; ea a gradat cu inteligență largul preludiu coral ce precede cîntul vocal, imprimîndu-i o trepidație continuă și o anume tensiune rezultată chiar din aparenta monotonie a formulelor, restituindu-ne în chip emotionant climatul specific generat de această muzică atît de românească în esența ei intimă.

Carmen Moral se dovedește o profesionistă de ținută a bagheței : *Simfonia a IV-a* de Mahler a fost o reușită interpretativă deosebită. Muzica a trăit în toate inflexiunile ei atît de vieneze — amestec de voioșie și nostalgie, de seninătate și tragism, constituit în ceea ce devine tot mai mult o dominantă a preferințelor repertoriului simfonic actual. Gestica este autoritară, însă fără rigiditate, ansamblul controlat riguros lăsînd totuși spațiu desfășurărilor lirice, ritmica se dovedește sugestivă, totuși rafinamentele de culoare sînt și ele prezente : iată o muziciană înscrisă printre oaspeții de calitate ai sălilor noastre de concert. Contribuția solistică a cîntăreței *Paulina Ciocmărean Stavrache* a fost pozitivă : totuși, trebuie să se înțeleagă că muzica finalului *Simfoniei a IV-a* de Mahler generează o stare de spirit subtilă, de umor colorat de nuanțe bucolice dar și ironice, care necesită o preocupare sporită pentru cultura stilistică, nu doar o susținere aparent corectă a literei textului.

Solistul pianist al serii a fost *Iosif Ion Prunner*. Am urmărit apariția sa în ambele seri simfonice, de joi și vineri, consemnînd o simțitoare creștere a randamentului artistic în cea de a doua Este un pianist serios, cu o tehnică fluentă și cu dorința unei anumite purități de stil. S-ar putea cere însă mai multă personalitate, o variație coloristică sporită a sunetului — în general o rafinare a tușeului pianistic —, capacitatea de insuflare a unei forțe de convingere răzbătătoare declamării instrumentale.

★

Concertele din 26 și 27 ianuarie 1984, au făcut un loc amplu muzicii românești, începînd prin a ne aminti cordialitatea comunicativă a paginilor lui Nicolae Buicliu, reprezentat prin *Uvertura festivă*. Ca și în alte lucrări simfonice ale compozitorului de la stingerea din viață a căruia se împlinesc în 1984 zece ani, este vehiculată aci o melodică de colorit folcloric, care are mai puțin preocuparea stilului elevat, cît contactul direct cu un auditoriu cît mai vast și deci apelarea la intonații familiare, care să nu pună probleme de aclimatizare și descifrare. Este o muzică scrisă cu meșteșug și cursivitate, care poate deschide oricînd apetitul pentru un program simfonic chiar melomanului mai puțin avizat — ceea ce nu este o calitate de neglijat.

Am ascultat deasemeni cantata *Patria muncește* de Doru Popovici, după un poem în proză de Eugen Barbu. Interesant este că muzicianul și-a propus de astă dată nu atît să evoce patosul muncii, încordarea ei, cît seninătatea pe care o aduce în conștiințe satisfacția datoriei împlinite, starea de echilibru, bucuria generate de efortul cu rost și productiv. Doru Popovici a scris deci o muzică de împăcare și surîs, exprimată în forme de o perfectă limpezime și care evocă lumea preclasicismului și chiar a Renașterii, atît prin polifonia cantabilă, expresivă, cît și prin coloritul formației instrumentale folosite, în care distingem, în afară de coarde, glasul a două trompete și sonoritatea imediat creatoare de atmosferă specifică a clavecinului. *Martha Kessler*, a cărei prezență ne-am obișnuit să o asociem în așa măsură cu plinătatea de simțire și robustețea paginilor maeștrilor barocului, a fost deosebit de indicată pentru a susține partea vocală din finalul cantatei — dovedindu-se încă odată o propagatoare autorizată și consecventă a creației componistice românești actuale.

Solist violonist a fost oaspetele *Jindrich Pazdera* din Republica Socialistă Cehoslovacia, în *Concertul nr. 5 în la major* de Mozart. Față de cunoscuta preocupare pentru puritate stilistică și chiar o oarecare severitate a instrumentiștilor cehoslovaci, Pazdera a creat un contrast, printr-o libertate de tempo extremă, cu precipitări care puteau dezechilibra aparatul acompaniator și o tendință la comunicativitate trecînd puțin dincolo de hotarele reconstituirii autentice a lumii mozartiene.

În fine, dirijorul *Nicolae Boboc* și-a încheiat programul cu *Simfonia a III-a*, „Renana" de Schumann. Iată o ocazie să ne amintim că Boboc a fost dintotdeauna un promotor al culturii simfonice de substanță, luminînd de predilecție monumentele orchestrale romantice, chiar cele ce nu sînt apte să stîrnească furtunile unui succes zgomotos și imediat. *Renana* a fost tălmăcită cu sensibilitate și frumoasă capacitate de interiorizare, redînd acel climat de coresponident simfonic al liedului pe care îl crează adesea Schumann în asemenea opere vaste. A existat o delicată gradație a sentimentului, culminînd fără ostentație în finalul — *Maestoso*. Ne bucură o asemenea pozitivă contribuție la fundamentarea unui repertoriu de autentică cultură simfonică și nu putem decît să-i fim recunoscători dirijorului pentru optiunea sa.

Alfred HOFFMAN

Paul Popescu — Diana Popescu

Concertul orchestrei Radiotelevizionii de joi 19 ianuarie — primul din anul 1984 — s-a desfășurat sub bagheta dirijorului Paul Popescu și a cuprins următoarele lucrări : cantata *Iarba pămîntului* de Dan Buciu (primă audiție), *Pasărea de foc* de Stravinski și *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Brahms.

Iarba pămîntului, cantată pentru voce înaltă, corzi, flaut solo și percuție este o nouă lucrare pe care compozitorul Dan Buciu o dedică — alături de *Remember Hiroshima* și *Pax Mundi* — temei păcii. Pe scenariul alcătuit din versurile unor poeți de talia lui Whitman, Petrarca, Ungaretti, Khayamm și altii, Dan Buciu imaginează o muzică în măsură să sugereze antinomia viață-moarte (pace-război) conținută metaforic în

texte. Reușita piesei stă, în principal, în frumusețea aparte a unor momente muzicale realizate printr-o serie de procedee componistice de maxim randament. Este locul aici să subliniem frumoasa evoluție a celor doi soliști : soprana *Maria Diaconu-Popa* și flautistul *Ioan Cațianis.*

Interpretarea *Păsării de foc* a demonstrat, o dată în plus, afinitatea dirijorului Paul Popescu pentru sonoritățile transparente, rafinate, pentru timbrurile calde (compartimentul corzi suna excepțional) evidențiind subtilitățile impresioniste ale acestei partituri stravinskiene de început.

În sfîrșit, „ciclopicul" concert brahmsian a cunoscut, în interpretarea tinerei pianiste *Diana Popescu* — elevă în clasa a XII-a —, o versiune de anvergură. Cîntul Dianei Popescu nu se resimte de pe urma dificultăților tehnice ale partiturii. Atitudinea sa în fața pianului este fermă, determinată de un temperament artistic cert și o gîndire deja matură.

M. R.

Valentin Gheorghiu

Împlinirea în 1983 a 40 de ani de carieră artistică în contact direct cu publicul bucureștean pare să fi trezit în *Valentin Gheorghiu* noi impulsuri, noi inițiative de cel mai înalt interes artistic. După adevăratul „maraton" pianistic pe care l-a reprezentat în aprilie 1983 interpretarea a cinci lucrări concertante beethoveniene pe parcursul a numai două seri, începutul stagiunii 1983/1984 a marcat inițierea de către Valentin Gheorghiu a unui ciclu încadrat în „anul Brahms" : prezentarea, pe cuprinsul a 6—7 concerte desfășurate pe întreaga stagiune, a integralei creațiilor camerale brahmsiene cu pian, de la duo la cvintet.

De această dată, programul a inclus, pentru început, *Trio-ul pentru pian, vioară și corn în Mi bemol major op. 40*, o combinație instrumentală rarisimă, admirabil rezolvată de Brahms. Pe lîngă frazele inspirate ale cornului realizate cu o cuceritoare cantabilitate de către primul cornist al Filarmonicii „George Enescu", *Nicolae Lipoczi*, am urmărit cu încîntare tonul plin, „cărnos", de o absolută siguranță a intonației, al tinerei violoniste *Dorina Mangra*, absolventă din 1983 a Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca și din această stagiune membră a compartimentului viorilor la Filarmonica bucureșteană. Și, bine înțeles, subtila nuanțare, pe fundalul unei interpretări de mare suplețe, a lui Valentin Gheorghiu la pian.

Sonata nr. 2 pentru pian și clarinet în Mi bemol major op. 120 l-a readus apoi pe podium pe *Aurelian Octav Popa* în acest opus brahmsian tîrziu, caracterizat printr-o scriitură anti-virtuoză, cu o melodică aspră, colțuroasă. Muzician cu o uimitoare capacitate de asimilare a tuturor stilurilor, Aurelian Octav Popa ne-a convins aci prin cîntul său calm, relaxat, evitînd orice căutare de „efecte", în timp ce Valentin Gheorghiu s-a adaptat deplin la sonoritatea clarinetului, preluîndu-i intențiile de nuanțare, mai ales în broderiile ornamentale ale variațiunilor din *Andante con moto*. Sonata a căpătat astfel o interpretare introvertită, meditativă, așa cum o pretinde.

Pentru *Trio-ul nr. 3 pentru pian, vioară și violoncel în do minor op. 101*. Valentin Gheorghiu a făcut din nou apel la o violonistă din tînăra generație, *Cristina Anghelescu*, încă studentă în anul IV la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", dar afirmată la concursuri internaționale de prestigiu (numai în 1983 la „Tibor Varga" din Sion și „Alberto Curci" din Neapole) și la galele tinerilor concertiști ale A.T.M. Cu tonul ei plin de strălucire, cu un avînt tineresc ținut totuși în frîul impus de cerințele partiturii și ale stilului, Cristina Anghelescu a parcurs întreaga lucrare, secondată de sonoritatea caldă a violoncelului profesorului *Aurel Niculescu*, în timp ce Valentin Gheorghiu a dominat partea pianului de la prima temă (întinsă pe cinci octave !) din *Allegro energico* inițial pînă la rimica violentă din *Allegro molto* final„ căruia a știut să-i redea îndrăzneala cvasi-beethoveniană cu care l-a modelat Brahms.

Comori muzicale

Sub titlul „Comori muzicale", Filarmonica „George Enescu" prezintă un ciclu de concerte și recitaluri de muzică veche, în care s-a încadrat pe deplin programul susținut de trio-ul alcătuit din mezzo-soprana *Martha Kessler*, organista *Ilse Maria Reich* și flautistul *Virgil Frîncu*. S-au cîntat piese pentru orgă solo, voce și orgă, flaut și orgă, voce, flaut și orgă, în care — după cum se poate deduce — orga a jucat rolul de numitor comun. A fost un prilej bine venit de a consemna progresele realizate de organista sibiană, notabile mai ales în cele două mari pagini de orgă solo din creația lui J. S. Bach, *Preludiu și fugă în la minor BWV 543* și *Toccata și fuga în re minor BWV 538*. În ambele lucrări, Ilse Maria Reich a folosit o registrație sobră, departe de excesivele căutări timbrale în care se complac unii interpreți, iar cele două fugi au fost solid construite, cu evidențierea clară a diferitelor voci ale polifoniei. *Virgil Frîncu* a avut posibilitatea să-și afirme remarcabilele înzestrări mai ales în *Sonata nr. 5 în mi minor BWV 1034*, de Bach în care partea de *basso continuo* a fost preluată de orgă. Folosind tempi bine proporționați, Virgil Frîncu a asigurat brio-ul și fermitatea necesare dezvoltărilor concertante ale sonatei, dar și cantabilitatea plină de farmec poetic a splendidei părți lente (a III-a), în timp ce Ilse Maria Reich a marcat cu discreție acompaniamentul la orgă. *După Sonata în Re major* de Johann Joachim Quantz. Frîncu a realizat o veritabilă demonstrație de virtuozitate în transcripția pentru flaut (a americanului Paul Maynard) după celebra piesă de vioară *La Follia* de Corelli, în care am admirat strălucita sa tehnică a respirației. *Martha Kessler* și-a pus, la rîndul ei, inteligența, gustul artistic, rafinamentul nuanțelor și tehnica vocală exemplară în slujba unui atractiv program de muzică pre-barocă (*Amarilli* de Giulio Caccini, *Ego sum pauper* de Lodovico Viadana) și barocă (aria *Betörte Welt* din *Cantata BWV 94* de Bach, aria din oratoriul *Jephta* de Händel). În final, cei trei interpreți și-au unit forțele pentru a prezenta în primă audiție bucureșteană (după ce prima audiție absolută a avut loc, cu mare succes, în timpul turneului lor în R. F. Germania) lucrarea *An die Musik* de Myriam Marbe, special dedicată lor și inspirată de poezia omonimă a lui Rainer Maria Rilke. Imaginile, de o extraordinară forță evocatoare, găsite de Rilke pentru a sugera, prin comparație, specificul muzicii (*respirația statuilor, limbajul care începe acolo unde se sfîrșește limba, sentimente transformate într-un peisaj audibil, partea cealaltă a aerului, pur, uriaș, nelocuibil*) și-au aflat o corespondență muzicală de o sensibilitate poetică rar întîlnită, piesa degajînd o atmosferă stranie — amestec de introspecție, meditație, însingurare, așteptare —, realizată prin punctările rarefiate ale orgii și flautului, în timp ce vocea intervine — cu pauze rezervate exclusiv celor două instrumente — pentru a da glas inspiratelor versuri ale lui Rilke, cîntate sau recitate. Este o reușită indiscutabilă, al cărei merit îi revine în primul rînd lui Myriam Marbe, dar nu mai puțin și celor trei interpreți, care au asigurat lucrării o prezentare de mare și cuceritoare expresivitate poetică.

Edgar ELIAN

Cornelia Bronzetti — Șerban Soreanu

Prin recitalul său din 9 ianuarie (Salla Dalles), violonista *Cornelia Bronzetti* și-a aniversat 25 de ani de activitate. Lăudabil este faptul că artista a ținut să marcheze acest eveniment printr-un program alcă-

tuit în exclusivitate din piese de autori români, conform unui crez constant al său, anume că datoria primordială a interpretului român este să promoveze literatura originală. Concertul său s-a constituit într-o antologie de lucrări de dată relativ recentă, cu multe piese abordate de solistă pentru prima oară, între care și trei prime audiții. Ambitusul stilistic al Corneliei Bronzetti a îmbrățișat stiluri diverse, într-un mod de adîncă înțelegere și vibrantă redare. Sobrietatea *Piesei concertante pentru vioară solo* de Dumitru Bughici, robustețea *Sonatei* de Mihai Moldovan, patosul *Sonatei-poem* de Remus Georgescu, vigoarea *Sonatei* de Liviu Glodeanu, eleganța *Sonatei* de Pascal Bentoiu au fost redate convingător, nuanțat. Primele audiții — vasta și echilibrata *Passacaglie pentru vioară solo* de Dorian Varga, curgătorul și seninul *Cîntec de vară* de Șerban Nichifor și ampla, organica și strălucitoarea *Quasi cadenza pentru vioară solo* de Liana Alexandra — au răsunat cu aceeași înțelegere și însufletire. Partenerul Corneliei Bronzetti în acest concert pianistul *Șerban Soreanu* este unul dintre muzicienii noștri de mare limpezime a gîndirii, cu largi disponibilități stilistice și remarcabile afinități cu muzica modernă.

Portret cameral Theodor Rogalski

În preajma comemorării a trei decenii de la dispariția lui *Theodor Rogalski*, Filarmonica a organizat un portret cameral cu lucrări diverse, mărturie a preocupărilor componistice ale unui muzician de autentică vocație și pilduitor profesionalism. Pianist de aleasă ținută, compozitor cu orizonturi largi, orchestrator de geniu, dirijor reputat, profesor excepțional, Theodor Rogalski este un strălucit reprezentant al generației sale. Compozițiile rămase nu sînt cunoscute în egală măsură — unele se bucură de binemeritată celebritate *(Trei dansuri simfonice românești. Două schițe simfonice)* altele sînt pe nedrept uitate sau rar abordate. O schiță biografică documentată și caldă, înfățișată de *Laura Mihail*, a evidențiat drumul creator și împlinirea lui Theodor Rogalski, cu sublinieri binevenite ale trăsăturilor caracteristice ale pieselor interpretate. Au putut fi ascultate *Iancu Jianu* și *Cîntec de dimineață* (tenorul *Cristian Caraman*, la pian *Irina Gavrilovici*), mai multe piese pentru pian *(Krimhilda Cristescu, Iosif Ion Prunner)*, vioară și pian, violoncel și pian *(George Dima, Corneliu Faur, Iosif Ion Prunner)* care demonstrează perfecta stăpînire a formelor mici ; interpretarea a fost clară și expresivă, vădind capacitatea tuturor celor citați de a reda lumea specifică lucrărilor respective, plecînd de la simplitatea liniei de tip folcloric pînă la discursul intens elaborat. Punctul culminant l-a înregistrat tălmăcirea *Cvartetului de coarde*, creație de mare rafinament al scriiturii, marcată de impresionismul care domina Parisul în timpul elaborării sale (e, oarecum, o lucrare „de școală", datată 1923), interpretat exemplar de formația *Espressivo (Valentin Crișan, Luca Dragomir, Constantin Buică, Adrian Belenesi)*, care înregistrează astfel un frumos și fericit debut.

Petre CODREANU

Seară de muzică preclasică

Desigur că desfășurările concertistice cu acest conținut solicită o ambianță anume și din acest punct de vedere sala de concerte din Muzeul de artă al R.S.R. asigură condiții excelente. Violonistul și poetul *Mihai Constantinescu* este animatorul unei astfel de seri de concerte, în care programul a cuprins trei *Sonate a tre*, în la major, re major și mi minor de Haendel. Colaboratorii săi, violonista *Corina Bura* și pianistul *Remus Manoleanu*, s-au mobilizat cu pasiune, sporind, incontestabil calitatea prestației. Muzica s-a dezvăluit cu mult farmec, plină de dinamism și contrast, Corina Bura preluînd inteligent propunerile primului violonist, într-un dialog care demonstra bun gust și cunoaștere stilistică profundă. Pianistul Remus Manoleanu a demonstrat siguranță, interpretarea sa sugerînd sonorități specifice vechilor camerate, pline de rotunjime și intimitate. Desigur că aceste rezultate artistice sînt datorate experienței și deosebitului talent și tact pedagogic, caracteristice lui M. Constantinescu, atribute pe care maestrul le-a confirmat cu ocazia acestei recente realizări concertistice.

Partea a doua a programului serii a fost susținută de un foarte tînăr violonist, *Gabriel Bălă*, despre care am auzit deja lucruri bune. Absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", promoția 1983 tînărul interpret se află acum în simfonicul sibian, mîndrindu-se cu Premiul al treilea, obținut în anul 1981 la Festivalul de la Colmar (Franța), fiind și laureat al Festivalului tinerilor interpreți, din anul 1975. Cele două *Sonate* de Bach, în re major și în sol minor, prezentate cu multă sustinere interioară ne-au atras atenția asupra unui interpret pornit pe un drum pe care sperăm că va atinge parametrii plini de strălucire. Am remarcat *Adagio* din *Sonata în sol minor*, realizat cu multă măiestrie, în compania inteligentă a pianistului R. Manoleanu, cu fire toarse migălos de cele două instrumente care ne aminteau de recorduri ale marilor interpreți, constituind adică, de pe acum certitudini care se cer cultivate cu maximă atenție.

Anton DOGARU

Dan Grigore — Andrei Vieru

Cel de-al patrulea recital la două piane susținut de *Dan Grigore* și invitații săi — de data aceasta tînărul pianist *Andrei Vieru* — a cuprins lucrări de Schubert — *Marele duo*, Darius Milhaud — *Scaramouche*, Saint-Saëns-Debussy — *Introducere și Rondo capriccioso* și Stravinski — *Sacre du Printemps*. Dialog al generațiilor, dialog al stilurilor. Foarte sincron, cuplul Dan Grigore —Andrei Vieru (două temperamente diferite) în consens de gîndire și comunicînd la toate nivelele de realizare tehnică s-a „mișcat" cu virtuozitate prin diferitele zone stilistice : de la introspecția opusului schubertian (partitură abordată cu oarecare discreție), la nesecata bucurie și spontaneitate denudate de orice vanitate, ce irump din *Scaramouche*, sau la interpretarea plină de farmec a piesei lui Saint-Saens, căreia transpunerea debussistă îi sporește culoarea spaniolă. Redarea, la două piane, a baletului *Sacre du Printemps* constituie, fără îndoială, un temerar demers (aici ca și în lucrarea lui Milhaud, Dan Grigore a susținut partitura pianului II). Capacitatea celor doi pianiști de a transcende dificultățile de ordin tehnic ca și adecvata alegere a tușeului care să corespundă sonorităților orchestrale au făcut posibilă reconstituirea fidelă a atmosferei inconfundabilei pagini stravinskiene.

Un recital de o deosebită ținută artistică în care „gazda" și-a spus cu generozitate cuvîntul, creînd totodată „invitatului" libertatea de afirmare a propriei personalități, într-o colaborare dintre cele mai eficiente.

M. R.

Dan Atanasiu

Desigur, că într-o posibilă topologie a stilului mozartian, un prim nivel îl constituie mulțimea monemelor, în majoritatea lor cu funcție

ornamentală, sub forma unor dantelării ori volute sonore a căror gingășie, fragilitate impun o atenție sporită în actul restituirii. Este nivelul exterior, explicit de țesere a muzicii pe care *Dan Atanasiu* l-a deschis, aidoma unui înveliș, fără să-l pericliteze, pătrunzînd, astfel, în straturile profunde ale *Sonatelor K.V. 280* și *K.V. 333*, straturi exploatate din punct de vedere al resurselor denotative. Atitudinea a fost abandonată în *Sonata în si minor* de Liszt unde explorarea valorilor conotative (augmentarea elementului subiectiv, spectacular, contrastant) a generat o colecție de semnificații hiperromantice, reunite ca-ntr-o „Addendă", ostentativ, parcă, urmărită de pianist.

Dan Atanasiu a suplimentat programul cu un *Preludiu* de Debussy pe care l-a abordat de pe poziția plăcerii estetice, favorabilă descriptivismului, trasării unor stări afective ce vizează impresivitatea — cauză și scop într-o asemenea muzică.

Concert coral

Nu subscriem la fetișizarea rentabilității în muzică, la obținerea ei prin măsuri radicale, de acută agremantare a actului artistic și emancipare a valențelor lui semantice de suprafață, echivoce, ce se adresează unui nivel epidermic, eminamente senzorial Rentabilitatea este, întotdeauna, contiguă eficienței, fiind *condiționată* de aceasta. Așa se face că neurmărind eficiența (sensul în — formativ al muzicii), prin opțiunea repertorială, concertul de valsuri și cantonete propus de corul Filarmonicii „George Enescu" nu a fost, în nici un fel, rentabil. Nici chiar în ceea ce privește capitolul încasări unde rezultatele s-au dovedit a fi inferioare celor scontate. Ca să nu mai vorbim de „rentabilitatea" datorată valorii intrinseci precare a lucrărilor prezentate.

Aceasta nu înseamnă că ansamblul coral — „temperat" de acompaniamentul susținut de *Iosif Ion Prunner* —, dirijorul *Vasile Pântea* și soliștii : *Steliana Calos, Dan Iordăchescu, Mîndra Cernescu, Olga Csorvasi, Gabriela Drăgușin, Mădălina Muche, Matei Jipa, Rîurel Săndulache*, nu și-au făcut datoria.

Iar dacă vrem cu adevărat ca ceea ce facem să fie rentabil, trebuie, în primul rînd, să aducem în sălile de concert creațiile școlii componistice românești contemporane. În al doilea rînd, să le restituim la un înalt nivel.

Gabriel Amiraș — Dana Borșan

Am asistat la recitalul oferit de un duo pianistic alcătuit din personalități complementare, chiar opuse : *Gabriel Amiraș* — cu discreția tușeului său, propice sonorităților transparente, nuanțelor estompate —, *Dana Borșan* — cu forța sa demonstrativă, penetrantă, favorabilă intensității accentuate, tratării percusive a instrumentului. Opoziție din care s-au născut unele ambiguități în planul semnificațiilor textelor redate. Mai ales în creațiile brahmsiene : *Variațiuni pe o temă de Haydn* și *Sonata în fa minor*, unde, pe de o parte, insuficienta arondare a tensiunilor, obținerea unor climaxuri neconvingătoare și cenzurarea lirismului, secționarea suprafețelor monodice (în realitate de o mare fluență), pe de altă parte, au creat, în unele momente, un fel de „quaternio terminorum", nu sub forma erorii de raționament (de concepție), ci a incompatibilității temperamentale, a unor (prea)pronunțate individualități artistice.

Deosebirile structurale dintre parteneri au fost mult atenuate în *Muzică pentru două piane și percuție* de Irina Odăgescu-Tutuianu — lucrare de factură tradițională cu o severă simetrie arhitecturală —, și în *Sonata pentru două piane și percuție* de Bartok, la a căror realizare (aproape de performantă) și-au adus contribuția : *Grigore Pon* (fin muzician, remarcabil virtuoz) și *Dumitru Rus*.

Liviu DĂNCEANU

Treptele afirmării artistice

Debutul noului an a readus în centrul atenției publicului tînăr de la Sala Studio a Ateneului Român, pe cîțiva dintre cei mai interesanți și talentați pianiști ce studiază actualmente în Liceul de artă „George Enescu" din Capitală. Este un motiv în plus de rememorare a rezultatelor deosebite obținute de acești talentați învățăcei în diferitele concursuri naționale și școlare, la concursurile internaționale destinate tinerilor interpreți, concursurile din Italia, Spania, Cehoslovacia, etc., la care elevii Liceului de artă din București au obținut laurii unor victorii de prestigiu.

Simona Scăunaș, elevă în clasa a XII-a la clasa profesoarei Marta Paladi și *Valeriu Rogacev* elev în clasa a VIII-a, clasa profesoarei Ludmila Popisteanu, reprezintă ambii, valori autentice ale grupului reprezentativ de tineri pianiști ce studiază actualmente în liceul bucureștean de artă. Am avut posibilitatea să o audiem pe Simona Scăunaș, în ultima vreme, în special cu ocazia recentelor ediții ale Festivalului „Tinere talente" de la Rm. Vîlcea ; și atunci ca și de această dată am apreciat muzicalitatea de bună calitate, natura inteligentă a gîndirii muzicale, o sensibilitate activă în special în spațiile miniaturale ale genurilor pianistice. De atunci și pînă la acest recital — să nu uităm că tînăra pianistă se află actualmente în pragul examenului de admitere la Conservator, de cîțiva ani, deci, Simona Scăunas cunoaște o evoluție ascendentă ce confirmă datele inițiale ale talentului său. *Papillon* de Schumann a constituit o reușită certă a programului, reușită datorată formulării clare a momentelor ciclului, valorii expresive a sunetului sprijinite de o gîndire muzicală sensibilă, dar definită ; sînt aspecte pe care le recunoastem și în realizarea *Barcarolei* de Fauré. Indiscutabil odată cu cîștigarea unei experiențe artistice și de viață, Simona Scăunaș va obține și o diversificare a expresiei, o împlinire a acesteia în spațiile mai exinse ale marilor genuri pianistice ; mă refer, în acest sens, la realizarea parțială a *Baladei a III-a* de Chopin.

Celălalt recital al lunii ianuarie a fost susținut de Valeriu Rogacev ; un program amplu, definitoriu prin realizările sale pentru nivelul actual al foarte tînărului pianist. Este vorba de un talent muzical autentic, de reală consistență, de o spectaculozitate a expresiei pe cît de antrenantă, de uimitoare chiar, pe atît de inegală în realizare, pe măsura vîrstei fragede a interpretului. Disciplina expresiei, disciplina formulării pianistice se dobîndește treptat, marcată fiind de vîrsta biologică-psihologică, de cea artistică a pianistului. Astfel trebuie privită realizarea parțială a *Sonatei în do minor* de Haydn, al cărei final doar a dobîndit claritatea și ordinea necesare structurilor clasice. Indiscutabil, este vorba de treptata afirmare a unui „reglaj" interior ce se definește la vîrsta formării personalității, un reglaj psiho-motor și afectiv pe care „turmentata" vîrstă a creșterii îl „deranjează" în valori de coordonare, de construcție, de continuitate a gîndirii muzicale. Astfel se explică faptul că *Variațiile în do minor*, de Beethoven au apărut ca fiind ferm conturate în momentele de proeminență dinamică și lipsite de tensiune în nuantele scăzute ; indiscutabil calitatea defectuoasă a instrumentului l-a deservit pe interpret. Aceiasi discontinuitate a coordonării discursului muzical l-am sesizat și în realizarea *Rapsodiei spaniole* de Liszt ; pasajele de bravură, spectaculos etalate, cu o bună susținere expresivă nu au apărut

suficient integrate evoluției de ansamblu. Realizarea suitei *Scene de copii* de Schumann a beneficiat, în schimb, de o portretizare poetică pe cît de sensibilă pe atît de sugestivă a momentelor. În mod cert, sensibilitatea muzicală a interpretului împlinită în planul calității tonului, constituie premize majore ale unei evoluții ulterioare mai mult decît promițătoare a tînărului pianist.

Este oare cazul să mai amintim cît de pilduitor în plan educativ, este un asemenea recital, căci sala Studio a fost plină pînă la refuz de colegi, de profesori, melomani, părinți, personalități ale vieții muzicale din Capitală ?

Dumitru AVAKIAN

Un cor în plină ascensiune

Există în București un cor care, necunoscut cu cîțiva ani în urmă, urcă astăzi pe înalte trepte ale scenelor noastre de concert. Se numește *Juventus Carmen* și e alcătuit din cca 50 eleve din diferite licee ale Capitalei, selecționate nu numai după criteriul vocal, ci și pe cel al mediilor obținute la învățătură, ca și pe cel al modului de comportare în școală și în societate. Îmi vine greu să spun că este un cor foarte bun, fiindcă aș spune prea puțin. Este un cor în care domnește o disciplină exemplară și unde se face o educație muzicală de prim ordin. Este pur și simplu impresionant să asiști la o repetiție sau la un concert al acestei tinere formații, în care fiecare executantă este pe deplin educată în a fi stăpînă și convinsă pe ceea ce are de făcut.

Se știe că de cîțiva ani Conservatorul bucurestean întreprinde un șir de acțiuni la care sînt invitați profesorii de muzică și dirijorii din Capitală — în unele împrejurări și cei din provincie — unde li se prezintă formații corale dintre cele mai renumite care, cu exemplificările și vorbite, și cîntate, ne duc la constatarea că fiecare dintre noi are cîte ceva de învățat. Sala „George Enescu" a Conservatorului este totdeauna plină de lume (dar e drept că sînt și persoane care, considerînd că nu mai au nimic de învățat, nu participă la asemenea acțiuni).

Vineri 20 ianuarie 1984, odată cu încheierea cursurilor de reciclare a unui mare număr de profesori de muzică din mai multe centre ale țării a avut loc o astfel de demonstrație, reușită din toate punctele de vedere. S-a vorbit puțin și s-a cîntat mult, exemplificările fiind prezentate în întregime de corul *Juventus Carmen*. Dirijorul formației, tînărul absolvent al Conservatorului nostru, *Valentin Gruescu*, om de remarcabilă cultură muzicală, un înzestrat pedagog care este dotat cu acea mare sensibilitate, necesară adevăratului dirijor.

Demonstrația a fost o adevărată lecție de înalt nivel pedagogic și artistic. Valentin Gruescu și-a imaginat o repetiție generală dinaintea unui concert, precum și concertul propriu-zis, în aceeași zi. Lucrurile s-au desfășurat în trei momente : în primul, vocalizele de încălzire a corului ; în al doilea moment, repetarea unor pasaje din piesele mai dificile, care ar avea nevoie de unele corecturi ; după care, în cel de al treilea moment, a urmat concertul propriu-zis.

Vocalizele lui Valentin Gruescu sînt un amănunțit studiu de încălzire a coardelor vocale, de perfectă intonație, de realizare a unei sonorități corale de mare finețe. Evident,într-o jumătate de oră nu pot fi arătate toate modalitățile în care se prezintă vocalizele. Dar ceea ce am auzit în mai multe rînduri a fost, pentru mine, edificator.

Programul concertului a cuprins 10 lucrări, unele dezvoltate și de mari dificultăți, cărora li s-au adăugat, la sfîrșit trei bisuri. Este vorba, deci, de un lung și greu program, alcătuit de compozitori români și străini, într-o armonioasă îmbinare, de la Bach pînă la Poulenc. Ca să nu spun mai mult, mă mărginesc să constat că greu ar fi putut cineva crede că are în față un cor de amatori, — și încă atît de tineri. S-au distins două promițătoare talente : *Elena Stancu*, soprană, solistă a corului ; *Constantin Sandu*, pianist, student al Conservatorului, în acompanierea unor lucrări. Altele au fost acompaniate de însuși dirijorul.

În încheierea acestei — i-aș spune — „festivități" a luat cuvîntul decanul Facultății de profesori de muzică, Petre Crăciun, care a făcut un cald apel la profesorii din sală să încerce și ei experiența la care au asistat și care lui Valentin Gruescu i-a reușit în mod strălucit.

Dumitru D. BOTEZ

IAȘI — Opera română

După mai bine de un sfert de veac de la fundarea autorizată a acestei instituții de artă, se poate vorbi despre statornicirea tradiției de operă și de balet în bătrîna citadelă culturală a Moldovei ; un semn că forțele artistice ale teatrului liric ieșean au ajuns la deplinătate și la considerabilă cuprindere, este și faptul de a putea primi optim soliști invitați în cadrul unor spectacole-eveniment, cum s-a petrecut din plin în actuala stagiune. Pînă acum, cel puțin patru titluri repertoriale au fost scoase din obișnuit. După turnee în Uniunea Sovietică, Austria, Italia, valorosul cuplu de balet leningrădean *Galina Mezențeva — Konstantin Zaklinski* ne-a oferit două spectacole cu *Giselle*, conducerea muzicală fiind asigurată de *Gh. Victor Dumănescu*. Corpul de balet și soliștii *Liana Nicolau, Mariana Simionescu, Brîndușa Mircea, Ana Boar, Ion Barbu, Gheorghe Iftinca, Aurel Drama, Teodor Ciornea*, au pus în joc o vie participare și au trecut cu bine examenul de acompaniament al distinșilor oaspeți. Evoluția cuplului sovietic a fost un recital în spectacol. Mezențeva, de o mobilitate expresivă în continuă curgere, și-a urmat linia pe o dominantă tehnică de mare finețe ; Zaklinski a dat numere „închise", intens tensionate afectiv, care au fost piloniii desfășurării cuplului. Am admirat perfecțiunea celor doi soliști, tradusă îndeosebi prin lejeritate interioară, ceea ce a permis și adaptarea la condițiile scenice. Memorabilă rămîne prezența de zile mari a sopranei *Maria Bieșu*, artistă a poporului al U.R.S.S., laureată a premiului „Lenin", cu o generoasă participare interpretativă, inegalabilă sub raportul intensității de transmitere a unor stări afective profunde și subtil nuanțate în redare. Marea solistă a fost secondată în ambele spectacole cu *Madame Butterfly*, de mezzosoprana *Camelia Sotrin-Pascu*, conturînd sensibil și îngrijit rolul Suzuki ; în Pinkerton, tenorul *Florin Diaconescu* de la Opera din București, a făcut gală de actorie, pe lîngă foarte buna rezolvare vocală iar *Visarion Hutu* (Sharpless), *Cristian Georgescu* (Goro) și ceilalți interpreți, ansamblul vocal-instrumental dirijat de *Corneliu Calistru*, au fost la înălțimea protagonistei. Spectacolul cu *Faust*, sub conducerea lui Victor Dumănescu, avînd ca invitați pe basul *Sergej Kopcák* din R. S. Cehoslovacă și pe tenorul *Florin Diaconescu*, a lăsat o bună impresie. Kopcák este un interpret complet, cu o tehnică demnă de admirat, cu un joc suplu și minuțios detaliat, care „umple" scena, însă cu respect față de muzică și de parteneri. Florin Diaconescu a răspuns printr-o caldă participare, cu bună prevenire la ansamblu, cu inflexiuni interpretative pe care numai un cîntăret de calitate le are la îndemînă. Soliștii Operei din Iași au avut o contribuție hotărîtoare la slefuirea întregului : Visarion Hutu, în Valentin, curat și expresiv ca în tot ceea ce aduce pe scenă, *Melania Herdeanu*, spontană, plină de prospețime în Siebel, *Evredica Filonovici*, autentică în Marta, tînărul bariton *Cristian Waks*, proaspăt absolvent al Conservatorului, debutînd promițător în Wagner ; însfîrșit soprana *Aneta Pavalache*, această „societară" a teatrului liric din Iasi, interpretă a peste trei-

zecișicinci de roluri, strălucind în lumina sigură și calmă a maturității, s-a transpus admirabil în rolul Margaretei care, cu ani în urmă a consacrat-o. Aneta Pavalache a sărbătorit astfel jubileul a 25 de ani de activitate artistică. În continuarea spectacolelor cu invitați, opera *Carmen*, dirijată de Corneliu Calistru, a adus în prim-plan pe *Tamara Siniavskaia*, solistă a Teatrului Mare din Moscova, artistă a poporului din R.S.F.S.R., care a făcut o creație impecabilă în toate privințele. Glasul său frumos timbrat, cu întindere impresionantă, este armonios dublat de stăpînirea perfectă a emisiei iar prezența scenică fascinează. Rolul titular în versiunea Tamarei Siniavskaia a imprimat spectacolului o vibrantă dar controlată desfășurare, încît impresia generală a fost de romantism în modernitate. Majoritatea interpreților au urmat această linie : *Filimon Siminic* (Don José) a avut o participare deosebit de bună, cu egală desfășurare în tot spectacolul, cu o conduită vocală fără echivoc, ceea ce a dus la momente de strălucire ; *Adriana Severin (Michaela)*, solistă care își perfecționează neîncetat mijloacele, a realizat partiția sa într-o accepție interpretativă înnoită, concentrat și firesc ; Visarion Huțu (Escamillo) a dat ritm scenei, prin cînt și prin prestanță.

Colaborarea Operei din Iași cu acești oaspeți din țară și de peste hotare, a stimulat întreg colectivul iar pentru public asemenea manifestări impun, date pentru care și noi le salutăm cu convingere.

★

Cu o experiență relativ îndelungată în domeniul spectacolului de operetă, încurajați de succesul unor creații vieneze, maghiare și românești, interpreții ieșeni ai genului au încercat noi bucurii, prin premiera cu *Mam'zelle Nitouche* de Florimond Hervé. Montarea unei operete franceze, unde textul vorbit și comicul subțire au preponderență, a unei comedioare plină de farmec dar și de pertinente sugestii cu adresă socială, punea nu atît problema restituirii cît a recreerii unei tipologii umane, apuse doar în încadramentul său social și general valabilă ca existență individuală. De aceea regizoarea *Marina Emandi-Tiron* și-a pus de la început problema distribuției, căutîndu-și „caracterele" printre interpreții de operă, în corpul de balet și chiar în rîndul actorilor de la Teatrul Național, fapt mai puțin deosebit dacă ne amintim că la Iași s-a mai jucat operetă franceză, chiar această „M-lle Nitouche", cu actorii Naționalului, în urmă cu cincizeci de ani ! Actuala trupă a fost constituită cu bună intuiție. Pentru rolurile cîntate (Denise și Champlâtreux), *Melania Herdeanu* și *Filimon Siminic*, unic distribuiți, s-au vădit bine aleși, realizînd o spumoasă succesiune de apariții vivante, tot mai mult accelerate de desfășurarea acțiunii. Prin excelență, Melania Herdeanu este o interpretă de operetă, cu realizări frumoase, cu temperament scenic potrivit, încît a făcut o adevărată creație construind un rol care, din minor a devenit major grație interpretei. *Petre Cărcăleanu (Célestin-Floridor)* a găsit poate cele mai potrivite mijloace pentru stilul francez, disimulînd comicul, punctînd cu pricepere, mici reliefuri humoreștí ; în același rol (a doua distribuție), *Vasile Filimon* a accentuat latura lirică, nu mai puțin importantă în definirea stilistică. Și pentru rolurile vorbite, regizoarea a avut „mînă" sigură. *Virginia Raiciu* și *Magda Constantinescu* (Maica directoare) au adus binevenite diferențe de atitudine și de replică, în fapt, tonul iezuit al personajului realizîndu-se în ambele cazuri. *Brînduța Mircea*, semnatară a coregrafiei spectacolului, a împlinit cu talent actoricesc și rolul frivolei Corinne, postură pe care *Dana Coșeriu* (a doua distribuție), aproape că a exclus-o în favoarea unei aluri gingașe. *George Popa, Ion Humiță* și *Laurențiu Grigorescu*, apoi *Victor Muncaciu* și *Octav Ambrozie* au realizat un comic suculent dar de bună factură. Pînă și interpreții cu intervenție momentană, ca *Atena Dumitriu, Bruno Kilkus, Mihai Furtună*, au avut individualitate încît prima intenție a regizoarei credem că s-a transferat în preocupările colectivului, ducînd la un rezultat meritoriu. Cît privește dinamica spectacolului, Marina Emandi-Tiron a gîndit-o prin creșterea densității momentelor și a rapidității de rulare a acestora, ceea ce a antrenat pe interpreți și a avut priză la public. Meritul spectacolului a rezultat și din cursivitatae între părțile vorbite și cele cîntate, fapt susținut de soliști și de orchestră, sub conducerea lui *Gh. Victor Dumănescu* ; iar prezența agreabilă a grupurilor corale (pregătite de *Anton Bișoc*) și a celor dansante (coregrafia Brînduța Mircea), au ajutat continuității întrucît acestea s-au desfășurat la rampă, în timpul schimbării decorului. Formula scenografică, și aici ingenioasă, datorită arh. *Nicolae Vericeanu*, a folosit cîteva elemente de decor, tipic franceze.

Atît premiera cît și celelalte spectacole cu „Mam'zelle Nitouche", au concentrat un public numeros, operetа aceasta devenind un adevărat punct de atracție, demn de toată atenția.

Paula BĂLAN

CLUJ — NAPOCA

Calendarul muzical clujean a înscris în ultima perioadă cîteva prime audiții de o certă valoare : în cadrul concertelor simfonice ale Filarmonicii dirijate de *Cristian Mandeal* au fost prezentate cu un deosebit interes *Simfonia a III-a* de Vasile Herman și Cantata *Pleiadele* pentru soprană solo, cor mixt și orchestră simfonică de Hans Peter Türk. Formația de muzică contemporană „Ars Nova" a adus în fața publicului *Cîntece nomade* de Cornel Țăranu.

Simfonia a III-a de Vasile Herman extrage din melosul popular formule ritmico-melodice cărora printr-o judicioasă regrupare le creiază condițiile unei elaborări foarte personale. Într-adevăr noua turnură a melosului, expresie a re-creerii unei muzici care prin țesuturile ei păstrează seva naturală a cîntecului popular, deopotrivă cu particularitățile spirituale cele mai intime ale compozitorului, și ele profund românești se potențează asemenea unor nuclee germinative. Tehnica variațională, în care heterofonia devine la V. Herman un principiu de gestație fonică, provoacă desfășurări sonore, asemenea unor cîntece lungi susținute de o ritmică, uneori vie alteori alambicată. Echilibrul între aceste două caractere propulsatoare de structuri sonore, impregnat în procesul viu de constituire a plasmei muzicale, original și specific compozitorului sporește tensiunea spațializării care se soldează cu o amplă „variantă" de melos înscris în orizontul universal al muzicii. Valoarea Simfoniei a III-a de V. Herman mai rezidă și în faptul că cele patru părți ale lucrării — Adagio, Allegro moderato, Lento cantabile Presto capricioso — reține ceva din structurile baroce într-o reconsiderare ce dă muzicii acel continuum necesar oricărei arte adevărate.

Cîntece nomade de Cornel Țăranu, pe versurile poetului Cezar Baltag este o piesă deosebit de originală și constitue ceva aparte în creația compozitorului clujean. Într-adevăr se simte în creația muzicală mai recentă a lui C. Țăranu, o reconsiderare a priorităților ce guvernează expresia artistică. „Cîntece nomade" este compusă fără prejudecăți, expresia directă, plină de efecte plasticizante îl conduc pe autor spre o muzică accesibilă chiar dacă tehnicile de compoziție păstrează mult din rafinamentul specific creației lui C. Țăranu. Cele patru părți ale cantatei pentru orchestră de cameră, soliști și recitator, cu o substațială partitură de solo trombon — *Remember, De-a rîsul, Oleandru* și *Tarot* — desfășoară caractere de incantație mulate pe situații specifice, bocet-burlesc, fals cîntec de leagăn, înșirare și parlato. țiituri de tot felul, diferite soiuri de strigături, toate angrenîndu-se într-un curs sonor dinamic și puternic contrastant. Procesul de elaborare nu este deloc simplu, caracterul de simfonie preponderent vocală cu un bogat arsenal de microforme în construcția muzicală, asemenea unei

constelații mereu pe același cer, permite observarea unei discrete pasacalii, scheme largi de tipul rondoului, planuri giusto și planuri libere, segmente largi aleatorice, stratificări de texte (se cîntă și se recită în patru limbi) toate dezvoltînd nuanțe arhaizante, varietate de simboluri de vrajă, de zodiac etc. care ascund ceva din vorbirea prin imagini de sorginte mitică. Există chiar efecte de dans, nu numai prin pregnanța ritmică dar și prin mimica gestuală a soliștilor și chiar a dirijorului. Dar ceea ce caracterizează mai ales lucrarea lui C. Țăranu este aspectul novator.

★

Din multiplele manifestări muzicale ale lunii decembrie 1983, am ales cîteva care ar putea da cronicii noastre subtitlul „Evenimente clujene". Într-adevăr prezentarea în premieră a operei *Cosi fan tutte* de Mozart, pe scena Operei Române, concertele formației „Ars Nova" dirijată de *Cornel Țăranu* și ale corului „Antifonia" al Conservatorului „George Dima", condus de *Constantin Rîpă* indică datele referențiale ale unor adevărate momente de vîrf.

Prezentarea în cadrul unei „Săptămîni Mozart" a operei *Cosi fan tutte* de Mozart, în versiunea dirijorală de premieră a lui *Michi Inoue* (Japonia) dar în pregătirea prealabilă a dirijorului orădean *Acel Ervin*, regizată de *Ionel Pantea*, aduce realmente pe scena clujeană de operă un suflu înnoitor. Spectacolul reprezintă o primă culminație a tendinței de impunere a purității stilistice, împotriva manierismului demodat. Această nouă calitate s-a manifestat printr-o cantabilitate ce a infuzionat ariilor noblețea și cristalinitatea nuanțelor de lied, dînd caracterelor muzical-dramatice a numerelor un statut propriu mozartian contrar nuanțării romantice de tip verdian, iar ansamblelor muzicale, jocul sonor viu, plin de inventivitate. Spectacolul a beneficiat de vocile unor artiști-soliști de o mare valoare, parte din ei laureați ai concursurilor naționale și internaționale : *Elena Andrieș-Moldovan, Doina Neculce-Simpetrean, Liliana Bizineche, Mihai Zamfir, Dan Șerbac* și *Ionel Pantea*. Viziunea scenografică a lui *Silviu Bogdan*, prin tenta ordonată a decorului permite ambianței multă sugestie de epocă. Avem convingerea că puritatea stilistică transpusă într-un asemenea mecanism funcțional diminuiază la maximum „bariera" pe care manierismul desuet al vechilor interpretări o ridică în calea conținutului operei.

Spre o accesibilitate rafinată se îndreaptă și repertoriul formației „Ars Nova" devenind nu numai un laborator permanent al compozitorilor, dar și un „barometru" al evoluției componistice românești. Piesele incluse în programul concertului ilustrează cîteva din tendințele actuale cele mai caracteristice ale creației muzicale românești, mai ales a celei de muzică de cameră. Astfel, o primă audiție a lui Vasile Herman *Meditații* — în memoria lui Gheorghe Petrescu — etnomuzicolog clujean — pare a da noi valențe drumului stilistic neobizantin. În această lucrare rafinamentul compozitorului aduce culori și contururi strîns legate de straturile fine, ancestrale ale solului muzicii românești. Nu pierdem ocazia să menționăm că noile tendințe stilistice se relevă și în creația compozitorului clujean Ede Terenyi. Recenta reaudiere într-un concert al Filarmonicii dirijat de Mircea Cristescu a piesei „In memoriam Bakfark" dar și piesa *Vivaldiana* autentifică nu numai acest cîmp, dar prin intermediul acestuia și o degajare psihologică, o elasticitate temperamentală proprie unui talent creator real. Celelalte lucrări din concertul formației „Ars Nova" relevă de asemenea modalități ale „noii" accesibilități. Este vorba de crearea unor sonorități în care simplitatea se supune legilor spontaneității creatoare, raportul spontan-elaborat favorabil primului element aducînd în planul lucrărilor fuziunea unor relații fonice cunoscute, dar cu o înveșmîntare sonoră și de colorit originale. Este vorba despre *Imagini întrerupte* de Liana Alexandra, *Trei piese pe versuri de Ion Barbu* de Irina Hasnaș, o versiune modificată a piesei *Cîntece fără dragoste* pe versuri de Nichita Stănescu de Cornel Țăranu (ca un bocet în preajma morții poetului) la care s-a adăugat și o piesă a compozitorului american J. Mitchell pentru flaut și clarinet.

Corul „Antifonia" al Conservatorului „George Dima" dirijat de Constantin Rîpă alcătuit din studenți, elevi, profesori de muzică și absolvenți ai liceului de artă, toți pasionați pentru muzica corală, se relevă ca propagator de seamă al muzicii corale românești contemporane prin înaltele sale performanțe interpretative, care i-au adus la fiecare participare internațională laurii de aur și de argint ai unor prestigioase concursuri din Anglia, Olanda, Italia, R. F. Germania. Din piesele românești incluse în concert citățm : *Din bătrîni, din oameni buni* (V. Grefiens), *Cîntecul cununii* (V. Timaru), *Foaie verde, lemn uscat* (V. Crețu), *Protopsaltul, Vară, Cît veacul* (L. Comes), *Hoi, ierunda* (D. Voiculescu), *Pictură* (C. Rîpă) și *Viersuri de dor* (V. Herman). Partea a doua a concertului a cuprins lucrări de Brahms și Debussy.

Emiliu DRAGEA

SUCEAVA

Am asistat în luna decembrie 1983 la reprezentarea operetei *Crai Nou* de către Ansamblul artistic Ciprian Porumbescu din Suceava, în frumoasa sală a Casei de cultură a sindicatelor din acest oraș. Sucevenii au ținut să dea acestei manifestări o amploare deosebită și să încadreze reprezentarea vechii operete într-o serie de manifestări adiacente pe care le-au denumit sugestiv „Zilele ansamblului artistic Ciprian Porumbescu", cuprinzînd :

1. Un simpozion la care au participat Paul Leu și Petru Dimitriu prezentînd Istoricul vechii *Societăți Ciprian Porumbescu* și al Ansamblului artistic de azi și Nina Cionca evocînd geneza operetei *Crai Nou*. Personal am adus salutul Uniunii compozitorilor și al Editurii Muzicale care se îngrijesc de publicarea lucrărilor privind viața și opera lui Ciprian Porumbescu.

2. Premiera de gală a operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu realizată exclusiv cu mijloace locale.

3. Un spectacol muzical-coregrafic cu soliști lansați de ansamblu : *Ștefania Rareș, Laura Lavric, George Enache, Florin Zgăvîrdici, Adrian Badiu.*

4. O masă rotundă pe tema „Culegerea de folclor. sursă de bază a repertoriului solistului vocal" și unde compozitorul Constantin Arvinte a subliniat importanța folosirii unui folclor autentic în manifestării ansamblurilor artistice. Personal am scos în evidență rolul pe care l-a avut în cercetarea folclorului în Bucovina Mathias Friedwagner și Alexandru Voevidca, autorul celei mai însemnate colecții de cîntece populare de pe aceste meleaguri.

5. Zilele Ansamblului au fost încununate cu un spectacol folcloric „La izvor de neam și cîntec", susținut de ansamblu și de renumita interpretă bucovineană, *Sofia Vicoveanca.*

Desfășurate între 9 și 11 decembrie 1983, manifestările sucevene s-au bucurat de o entuziastă participare a publicului, atît de dornic de cultură și a cărui exigențe pentru forme mai înaintate de manifestări spirituale nu trebuie în nici un caz subestimate.

Fără îndoială că momentul culminant al acestor zile a fost marcat de reprezentarea operetei „Crai Nou", cunoscută de altfel sucevenilor din alte vremuri, cînd animatori ca *Ștefan Pavelescu* și *Dumitru Filip*, în cadrul vechii Reuniuni muzicale „Ciprian Porumbescu", se străduiau să întrețină vie flacăra culturii tradiționale, între cele două

războaie, mergînd pe urmele acelor prețioase inițiative care au urmărit o tipărire integrală a operei muzicale rămasă de pe urma compozitorului și pentru care membrii familiei Morariu și-au asumat și cîștigat deosebite merite. Nu trebuie să uităm contribuția la aceste tipăriri deosebit de îngrijite de către o editură din Leipzig, a acelui muzician care a fost *August Karnet*.

Reluată cu interpreți noi care nu știu aproape nimic din vechea tradiție a celor de altă dată, opereta Crai Nou este primită de către generațiile tinere ca un fapt inedit din punct de vedere artistic. Faptul însă că sucevenii de azi s-au străduit să întreprindă reprezentarea cu mijloace exclusiv proprii constituie un merit de netăgăduit, mai ales dacă nu se vor limita la primul succes și vor păși mai departe pe calea consolidării activității culturale, depășind stadiul actual cînd nivelul din celelalte centre culturale ale țării este mult mai consolidat. Însăși inițiativa conducerii Ansamblului C. Porumbescu de a se afirma prin această reprezentație, de a supune publicului o serie de comentarii asupra evenimentului, demonstrează necesitatea unei depășiri a stadiului, fără îndoială, meritoriu, așa cum scrie în prefața pliantului tipărit cu această ocazie, *Gheorghe Miron*, președintele consiliului județean al sindicatelor.

Ne gîndim, așa cum se gîndesc de altfel și cei ce răspund de destinul spiritual al Bucovinei, la necesitatea înființării unui teatru — în proiect aprobat după cîte am aflat acolo — a unei orchestre, capabilă să cînte o simfonie de Haydn sau Mozart, și chiar a unui ansamblu de teatru muzical, îndreptățit de recenta interpretare a operetei lui Ciprian Porumbescu.

La Suceava Ciprian Porumbescu e cumva acasă. În parcul orașului te întîmpină bustul sculptat de Ion Cîrdei. În fiecare vară copii selecționați din școlile de muzică, vin să se întreacă în numele lui, în cadrul concursului Lira de Aur și se duc la Stupca să se reculeagă la mormîntul compozitorului. Ansamblul ce-i poartă numele luîndu-și în serios misiunea, răspîndește la un elevat nivel artistic, ceea ce i-a fost lui cel mai de preț, cîntecul și jocul popular.

Așezat în una din cele mai bogate zone folclorice. Ansamblul „Ciprian Porumbescu" desfășoară o prestigioasă activitate artistică, bucurîndu-se de o apreciere unanimă. O conducere viguroasă, compusă din oameni tineri, plini de elan, imprimă colectivului pe linia unei tradiții consolidată de multe decenii, realizări mereu proaspete, care constituie pentru publicul întregii regiuni o vie atracție. Acestei conduceri compusă din *Viorel Vatamaniuc* — director, *Emil Havriliuc* — dirijor, *Ion Cozmei* — secretar literar i se datorează inițiativa de a reprezenta opereta Crai Nou, asigurîndu-și în acest scop concursul excelentului cor de cameră al casei de cultură condus de *Marțian Palade*, ajutîndu-se și cu formația artistică a școlii de muzică din Suceava. Și iată și distribuția : Moș Corbu — *Aurel Tudose*, Dochița — *Herna Horvat*, Ispravnicul — *Traian Straton*, Anica — *Marilena Oprea*, Leonaș — *Alexandru Dumbravă*, Bujor — *Gabriel Rurei*, Circiumarul — *Atanasie Zaharia*. Regia a avut-o *Ilarie Curechianu*, coregrafia, *Viorel Vatamaniuc*, corepetiția, *Mihai Petrescu*, instruirea corului, *Marian Palade*, iar conducerea muzicală generală i-a revenit lui *Emil Havriliuc*.

Orchestra a sunat surprinzător de curat, dar mai ales corul s-a distins prin precizia intonației și a ritmului. La rîndul lor soliștii s-au remarcat atît prin vocile lor frumoase cît și prin jocul de scenă.

Publicul entuziasmat a răspîndit cu aplauze adeseori la scenă deschisă frumusețea interpretării. Într-un cuvînt, am asistat la o caldă și frumoasă manifestare de artă, marcînd în istoria muzicală a Sucevei despre care posedăm prețioase însemnări ale cronicarilor locali, un eveniment de seamă care în același timp este un puternic argument pentru necesitatea de a dezvolta această frumoasă inițiativă într-o activitate artistică în stare să așeze Suceava, capitala cea mai autentică și mai îndreptățită a Bucovinei, și din acest punct de vedere alături de marile noastre centre culturale.

Liviu RUSU

CONSTANȚA

Devenite tradiționale pe meleagurile dobrogene, manifestările cunoscute sub genericul „PONTICA — dialog cultural cu viața", au fost marcate și în acest an de organizarea — la Cernavodă și Constanța — a Festivalului județean de interpretare corală „Ioan D. Chirescu", aflat la cea de a III-a ediție a sa.

Astfel, pentru a cinsti cum se cuvine personalitatea și memoria distinsului compozitor, profesor universitar și dirijor de origine dobrogeană, Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă și Cenaclul muzical „Ioan D. Chirescu" din Constanța, condus de compozitorul *Dragoș Alexandrescu*, conferențiar universitar la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, au organizat și de data aceasta o nouă ediție a acestei deja cunoscute întreceri în planul artei corale interpretative care se înscrie semnificativ în marele Festival Național „Cîntarea României".

Simpozionul cu care s-a deschis festivalul coral „Ioan D. Chirescu" s-a ținut în sala Casei de cultură din Cernavodă, orașul de obîrșie al compozitorului în prezența unui numeros public din localitate.

În cuvîntul său de deschidere, primarul orașului Cernavodă a prezentat — pe scurt — personalitatea artistului, contextul aniversar al manifestării cultural-artistice cît și satisfacțiile găzduirii ei în acest oraș dobrogean. O expunere cuprinzătoare privind viața și opera compozitorului I. D. Chirescu a fost prezentată de către dirijorul corului din Cernavodă, prof. *Eliade Buciuc*, cor ce poartă numele marelui „Artist al Poporului — Ioan D. Chirescu". Au mai prezentat interesante referate și comunicări compozitorii : *Dragoș Alexandrescu*, *Mircea Neagu*, *Iovan Miclea*, cît și directorul Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă Constanța.

Din conținutul expunerilor la simpozion s-au remarcat virtuțile creatoare, pedagogice și interpretative ale celui ce prin întreaga lui activitate a cinstit cu dragoste și devotament cultura muzicală românească, lăsînd ca moștenire creații corale de o aleasă inspirație, farmec și frumusețe cum sînt : „Marșul partizanilor păcii", „Sub al păcii stindard", „Republică, măreață vatră", „Măreț pămînt al patriei iubite", „Dobrogea de aur", „Dor, doruleț̦ule", „Mama" și altele.

În continuarea simpozionului, publicul a asistat la primul concert coral din cadrul festivalului în deschiderea căruia a evoluat corul cooperativei „Îmbrăcămintea" din Constanța dirijat de *Emanuil Frusinescu*, avînd în program lucrări de I. D. Chirescu, Al. Pașcanu, Dragoș Alexandrescu și Gr. Nica. Formația de tip cameral — pe voci egale — s-a distins prin omogenitate și o îngrijită sonoritate, dirijorul cultivînd o bună emisie vocală cît și o gamă largă de resurse expresive pînă la cele mai fine nuanțe.

Următorul cor participant în acest festival a fost Corul Casei de cultură a sindicatelor din Medgidia dirijat de prof. *Elena Mihu*, cor care a susținut un modest program în care au figurat doar doi compozitori români : Mircea Neagu și Sabin V. Drăgoi. Desigur, am regretat absența din program a creației celui omagiat cît și insuficienta evoluție interpretativă manifestată printr-o anume superficialitate și unele teribilisme care au denaturat, în bună măsură, sensul și conținutul mesajului artistic. Am rămas mirați de aceste neîmpliniri cu atît mai mult cu cît știm că dirijoarea posedă certe aptitudini muzicale și dirijorale.

A urmat apoi grupul vocal al Casei de cultură din Cernavodă pregătit și condus de prof. *Eliade Buciuc*, a cărui prezentare — deși modestă sub raport artistic și al repertoriului — ne-a emoționat prin dăruire și dragoste pentru cîntecul nostru popular. Și la acest grup — al gazdelor — am regretat absența din program a unei piese mă-

car care să ne amintească de „condeiul" maestrului.

Programul acestui concert din cadrul festivalului coral s-a încheiat cu participarea corului „I. D. Chirescu" al Casei de cultura Cernavodă condus de prof. Eliade Buciuc, cunoscut ca veritabil animator al artei corale. Din repertoriul formației amintite menționăm lucrările semnate de Ioan D. Chirescu, Gheorghe Bazavan și Galinescu — Cuclin. In tălmăcirea lor artistică am remarcat — pe lîngă dăruirea și pasiunea dirijorului — pe cea a interpreților amatori ale căror glasuri —, cu unele nempliniri în sfera intonației și a omogenizării — au înălțat cu bucurie și interes artistic vibrantul mesaj al creației executate.

Cel de al doilea concert coral din cadrul festivalului amintit s-a ținut în sala Teatrului „Fantasio" din Constanța fiind deschis de corul „Vox Maris", de pe lîngă teatrul menționat, cor condus cu o recunoscută competență și măiestrie de dirijorul și compozitorul *Boris Cobasnian*. In program — pe lîngă unii compozitori străini — au figurat doar autori dobrogeni cum sînt : A. Manolache, M. Popescu și B. Cobasnian. Ne exprimăm același regret pentru lipsa din program a creației marelui artist de pe malul drept al Dunării a cărui memorie și personalitate s-a vrut actualizată. Totodată, subliniem ținuta artistică de înalt nivel a acestui ansamblu de prestigiu în arta românească contemporană ale cărui calități emoționează pe orice ascultător prin perfecta omogenitate, sensibilitate și convingătoare virtuozitate vocală și interpretativă, atribute permanent cultivate de conducătorul formației. Prezent în concert a fost și grupul vocal al cooperativei „Inainte" din Constanța condus de *Emanoil Frusinescu*, acompaniat fiind la acordeon de prof. *I. Feraru*. Programul susținut a cuprins piese semnate de : V. Grefiens, M. Neagu, Dragoș Alexandrescu, E. Frusinescu și I. Feraru, într-o interpretare aleasă, suplă și viu colorată de acompaniamentul instrumental. Nici în cazul acestei formații corale nu ne-am bucurat de audierea în program, a vreunei lucrări — măcar — aparținînd compozitorului cernavodean. A urmat corul Regionalei C.F.R. din Constanța sub conducerea prof. *Dem. Diaconescu*, care a prezentat un program ce a cuprins piese de : I. Vidu, I. D. Chirescu, A. Mendelshon și Gh. Bazavan, toate interpretate cu o susținută înflăcărare și pasiune, rămînînd însă insuficient clarificate unele probleme de intonație și omogenizare.

Concertul de la „Fantasio" s-a încheiat cu participarea formației camerale „Pontica" a Sindicatului Învățămînt din Constanța dirijată de prof. *Sabina Nicolaină*, în programul căreia au fost înscrise piese corale de I. Velceanu, I. Vidu, I. D. Chirescu, D. G. Kiriac, R. Paladi, I. Miclea și A. Pop. Acest program a pus în evidență o largă paletă stilistică și un bogat evantai de calități de ordin expresiv. Remarcăm în acest sens o inteligentă și sensibilă frazare și o continuă preocupare pentru reliefarea detaliului de bun gust, ca o notă permanentă, specifică artistului profesionist. Cu alte cuvinte, o interpretare care cinstește cum se cuvine arta corală contemporană și memoria celui care a fost și va rămîne prestigiosul compozitor Ioan D. Chirescu.

Considerăm, în încheere, că deși reușit pe plan organizatoric și artistic, acest festival coral ar merita extins, dîndu-i-se un cadru mai larg de participare în viitor, înscriind și evoluția unor formații de amatori din alte zone ale țării, din a căror întrecere — sub formă de concurs și festival — ar cîștiga în mod sigur, atît arta corală românească cît și admiratorii ei.

Iovan MICLEA

BAIA MARE

Viața muzicală din Baia Mare cunoaște, în ultimii ani, un puls proporțional cu setea de artă și frumos a publicului maramureșean. Cronicile ziarelor locale consemnează apariția, pe scenele de concert, a unor renumiți muzicieni a căror carte de vizita subînțelege, de cele mai multe ori, desăvîrșirea artistică : *Emilia Petrescu, Nicolae Herlea, Ionel Pantea, Andrei Agoston, Aurelian Octav Popa, Florentin Mădescu, Paul Popescu, Cristian Brâncuși, Marine Iașvili, Miclós Perényi*. In contextul nivelului impus de aceste valoroase prezențe, aportul interpreților băimăreni este meritoriu, dovedind realitatea unor tradiții locale ale învățămîntului muzical, identificate, în mare parte, cu activitatea Școlii de artă (pînă mai ieri — Liceu de muzică) din Baia Mare. Sărbătorirea, în luna noiembrie, a unui sfert de veac de la înființarea acestei instituții s-a materializat într-o suită de manifestări (concerte, recitaluri, spectacole susținute pe platforme industriale ,simpozioane, mese rotunde) dintre care ne-au reținut în mod deosebit atenția recitalul absolvenților (la care și-au dat întîlnire interpreți a căror pregătire profesională punctează diacronic cota valorică a generațiilor Liceului de artă) și concertul susținut de pianista *Cipriana Gavrișiu* și violonistul *Pop Doru Ștefan*, în colaborare cu Filarmonica din Satu Mare.

Menționăm că acțiunile aniversare ale Școlii de muzică au fost onorate de prezența unor marcante personalități : maestrul *Sigismund Toduță*, prof. dr. *Rodica Oană-Pop*, conf. *Ninuca Oșanu-Pop* și alte cadre universitare ale Conservatorului clujean.

Recitalul absolvenților, găzduit de Sala de concerte a Școlii de muzică, a oferit auditoriului un repertoriu care a acoperit stilistic mai bine de două secole de artă componistica, și cîteva interpretari despre care nu ne putem exprima decît superlativ. *Kalman Ladislau* a surprins cu un deosebit rafinament universul emoțional al *Sonatei pentru pian op. 11* (părțile I și II) de Robert Schumann. In replica, Cipriana Gavrișiu a dezvăluit valențele complementare ale pianului, interpretînd cu virtuozitate și convingătoare forță de sugestie *Sonata „rapsodie"* (partea a III-a) de Constantin Silvestri. Nu putem uita, de asemenea, realizarea sonoră a *Sonatei pentru vioară și pian* (partea I) de Sigismund Toduță, datorată lui *Alexandru Robb* și *Edit Balogh*, în spiritul generozității ideatice a lucrării. Deși am amintit doar momentele de vîrf, notăm ținuta întregului recital, nivelul tuturor protagoniștilor acestei seri muzicale.

A doua manifestare remarcabilă a săptămînii aniversare, a fost concertul realizat cu concursul Filarmonicii satmărene și al reputatului dirijor *Hary Bela* de la Opera maghiară din Cluj Napoca. Programul Ceaikovski, frumos prefațat de uvertura-fantezie *Romeo și Julieta*, a oferit celor prezenți în sala Casei de cultură două bijuterii sonore, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* și *Concertul pentru pian și orchestră în si bemol minor*. Pop Doru Ștefan a reușit, prin vervă și personalitate, o versiune plauzibilă a celebrului concert în re major, în ciuda unor momente — puține la număr — lipsite de căldura reclamată de opusul ceaikovskian. Concertul pentru pian și orchestră în si bemol minor a solicitat din plin temperamentul, vigoarea, dar și lirismul, eleganța interpretativă a Ciprianei Gavrișiu. Efectul estetic, impresionant nu numai prin dialectica volumelor sonore, ci și prin sinergia mijloacelor de expresie, ne-a dezvăluit un profil artistic ajuns în sfera certitudinii valorice. Este imperios necesar ca solista concertului pentru pian (în prezent profesoară la Școala de artă din Baia Mare) să-și poată focaliza energia și talentul spre acel tărîm — multora inaccesibil — care se numește interpretare.

Am fi nedrepți dacă nu am aminti, în succinta noastră cronică, generația de astăzi a Școlii de muzică băimărene. Concursul „Ciprian Porumbescu" de la Suceava a confirmat vigurosul filon artistic maramureșean, reprezentat de *Carmen Rotaru* (excelentă tălmăcitoare a Passacagliei pentru pian de Sigismund Toduță), *Alina Voicu, Diana Podăreanu, Maté Tekla, Bakk Erika, Mihaela Rogojan* (pian) și *Elisabeta Herțeg* (vioară), elevi îndrumați de competente cadre didactice ca *Iudit Somfalvi, Ernestina Adam, Adriana Balaj, Luminița Pop, Alexandru Robb*.

Săptămîna dedicată Școlii de artă din Baia Mare s-a dovedit, deci, a fi, o reală sărbătoare a muzicii, pusă în slujba autenticului în artă și interpretare.

Marius BANCIU

PLOIEȘTI

Sîntem obișnuiți cu medici-muzicieni, cu profesori de diferite discipline-muzicieni, cu avocați muzicieni ș.a. Iată însă, un om de știință, un inginer, doctor în chimie, laureat al Premiului de Stat — muzician ! ... și nu orice muzician, diletant, ci cu preocupări muzicale multilaterale și realizări meritorii ca pianist, dirijor, compozitor și istoric muzical.

Dr. ing. *C. N. Debie* este, în mod cert, un om care și-a dedicat cei aproape 80 de ani de viață științei și artei deopotrivă, un fiu adoptiv al Ploieștiului de peste șase decenii, oraș pe care l-a îndrăgit și a cărui istorie (nu numai muzicală) o cunoaște în profunzime, ca nimeni altul.

Dar dr. ing. C. N. Debie este, în primul rînd, un animator și neobosit activist cultural, ctitor moral al Filarmonicii ploiestene, un fin muzician amator dar care a promovat o muzică ce rivalizează cu cea profesionistă. Prezent în librării și biblioteci — de-a lungul cîtorva decenii — cu peste 20 de lucrări de știință în domeniul petrolului și petrochimiei, autor a zeci și zeci de articole despre trecutul Ploieștiului și muzicii sale, despre lăutari dar și urbanism-arhitectură, despre case și locuri memoriale, dar și despre poștă și telecomunicații, dr. ing. C. N. Debie este foarte cunoscut în Ploiești, în județul Prahova și în țară, stimat și prețuit pentru neobosita sa muncă. El se poate mîndri cu prietenia și aprecierea ce i-au fost acordate, de-a lungul vremii, de către zeci și zeci de personalități ale vieții noastre științifice, precum și a unor muzicieni de talia lui Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Constantin Bugeanu, Constantin și Jean Bobescu, Ion Croitoru, Ion Ghiga, Ion Voicu, Valentin și Ștefan Gheorghiu, Mihai Constantinescu, Ion Baciu, Eugen Pricope și mulți alții.

Ultima sa lucrare (care se află depusă la Filiala Prahova a Arhivelor Statului din Ploiești) intitulată *O cronică ploieșteană* (1825—1974) cuprinde 16 tomuri dactilografiate ce conțin 2770 articole de peste 1800 de pagini ! — cu numeroase și utile anexe constînd din fotografii, corespondență, planuri și genealogii, cele mai multe cu caracter inedit.

Structura *Cronicii* prezintă următoarea configurație :

— Cartea I — Psalți și lăutari (1825—1865) ;

— Cartea II-a — Muzica publică (1866—1906) ;

— Cartea III-a — Diletanții (1907—1949) ;

— Cartea IV-a Muzica, instituție de stat (1950—1974).

Este rodul unei munci acerbe, al unei atente observații și investigații de peste două decenii în arhivele Ploieștiului, ale Prahovei, dar și ale altor localități și județe din țară. La baza lucrării stau, de asemenea, surse informaționale oferite de unele colecții de documente particulare, mărturii scrise și orale ale unor oameni vîrstnici, presa și publicațiile ploieștene, prahovene și centrale. Ea se adresează unui cerc foarte larg de cititori, atît celor ce sînt interesați de viața socială și cultural-artistică a orașului Ploiești cît și specialiștilor și cercetătorilor care au la dispoziție un bine pus la punct aparat științific constînd din trimiteri la documente primare, bibliografie și indice de persoane.

Originalitatea *Cronicii* constă în stilul ei narativ curgător, strict cronologic, indicîndu-se cu scupulozitate — acolo unde este cazul — locul, anul, luna, ziua și chiar ora la care au avut loc unele manifestări muzicale, precum și faptului că pe tot parcursul lucrării, cele narate, personalitățile muzicale și activitățile lor sînt înfățișate în contextul evenimentelor politice, sociale și istorice generale. Limbajul este specific epocilor, perioadelor pe care le tratează, narațiunea devenind astfel mai autentică, mai convingătoare. Dintre momentele semnificative ale istoriei muzicii ploiestene și personalitățile marcante care au contribuit la promovarea culturii și muzicii în „Orașul aurului negru", merită a fi semnalate cele în legătură cu primele manifestări muzicale în Ploiești și atestări documentare despre acestea, legăturile muzicale cu alte localități din țară, creșterea și descreșterea stirpei lăutarilor, societăți și asociații muzicale, activitatea muzicală a amatorilor și profesioniștilor, primele înfrigebări corale și instrumentale, fondarea în 1952 a Filarmonicii de Stat, succesele acesteia în țară și peste hotare, muzica în școli, în lăcașuri de cult, în alte instituții și unități culturale, tipăriturii, repertorii, primele audiții, biografii de muzicieni și multe altele. Lucrării i s-ar putea imputa un singur lucru și anume că la dispoziția marelui public nu se află decît *un singur exemplar !* Ce fericiți vom fi cînd „Cronica ploieșteană" a dr. ing. C. N. Debie se va afla în librării, în biblioteca personală a fiecăruia dintre noi, bibliofili amatori de istorie, de carte enciclopedică, de carte bună !

Închei aceste rînduri folosindu-mă de cuvintele lui Arghezi : „Carte frumoasă, cinste cui te-a scris !"

Paul Ath. PĂUNESCU

CRAIOVA

Opereta *Bal la Savoy* de Paul Abraham, în premieră craioveană în 1973, în cadrul secției de operetă de pe lîngă Filarmonica „Oltenia", a reapărut în cadrul actualei stagiuni a teatrului liric, într-o nouă viziune a regizorului *Ion Babeș*, după libretul prelucrat de *Gheorghe Mihalache*, care l-a presărat cu replici de un umor suculent, deconectant. În distribuție, printre interpreți am remarcat-o pe tînăra absolventă de conservator, mezzosoprana *Gabriela Bălteanu-Popescu*, în rolul Tangolitei, care mînuiește vocea inteligent, fiind dotată cu multă muzicalitate. Cuplul Madeleine-Aristide, a fost susținut de către distinsa soprană *Stela Pălănceanu* și de tenorul *Gabriel Năstase*. O creație valoroasă a realizat *Maria Smarandache-Veronca* în rolul bătrînei Piravara. Rolul lui Celestin a găsit în *Tudor Ispas* interpretul ideal. În alte roluri au apărut *Alexandru Petre* (Albert) și *Dorel Stoia* (Pomorel). *Valentina Fira* și *Ion Kelemen*, în cuplul Daisy-Mustafa, au cucerit publicul prin umorul și jocul de scenă degajat. Corul pregătit de maestrul *Constantin Ungureanu*, a contribuit din plin la reușita spectacolului. Conducerea muzicală a avut-o dirijorul *Alexandru Iosub*, care a stăpînit cu autoritate orchestra, susținînd scena în toate momentele muzicale și coregrafice. Scenografia a fost semnată de *Iuliana Preduț*, iar coregrafia susținută de *Emanuela Cazacu* și *Ion Kelemen*. Corpul de balet, acest minunat colectiv al teatrului, avînd în frunte pe soliștii *Doina Popescu* și *Mariana Fira*, *Dinu Hrisante* și *Boris Nicolae*, a dat dovadă de un înalt profesionalism.

Cu acest spectacol, Teatrul liric și-a îmbogățit substanțial repertoriul de operete.

Boris CHELARU

IN MEMORIAM

GELU SOLOMONESCU

Bun pianist şi experimentat dirijor, compozitorul Gelu Solomonescu (1920—1984) a fost, timp îndelungat, unul din conducătorii muzicali ai Teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase". Ca dirijor şi şef de formaţie, el a făcut numeroase turnee în Uniunea Sovietică, Polonia, Cehoslovacia, Franţa, Republica Democrată Germană şi Japonia, unde s-a bucurat de aprecieri, dovadă că a fost reinvitat în mai multe rînduri de cei ce-l îndrăgiseră şi-i preţuiau calităţile. Calităţile numeroase, şi nu doar de ordin artistic — fiind deopotrivă un şef de orchestră înzestrat, un muncitor fără preget pentru a asigura muzicii interpretate expresia cea mai potrivită, un îndrumător profesional al colaboratorilor săi —, ci şi calităţi morale. Ajuta pe toţi, lucra pentru alţii, oferindu-şi cunoştinţele şi prietenia celor ce i le solicitau, păstrînd în munca sa de la teatru, din studiouri, de pe estrada de concert o atitudine de impresionantă stăpînire de sine.

Gelu Solomonescu dirija printr-o gesticulaţie moderată, deseori aproape imperceptibilă, avînd sentimentul precis al tactului, siguranţa intrărilor, simţul nuanţelor. Era în privirile lui calde o flacără cuceritoare, cu care îşi anima, încuraja, sprijinea şi recompensa colaboratorii. Dacă nu a fost de o extremă severitate cu ei, a fost, fără îndoială, de o exagerată îngăduinţă faţă de toţi. Nu îngăduinţă profesională, ci una umană, căci spiritul partiturii — în genul pe care l-a cultivat — înţelegea să-l redea impecabil. Studia minuţios orice material, găsind pentru fiecare execuţie un nou elan, o nouă însufleţire.

Repetiţiile cu orchestra pentru înregistrări pe disc, la radio şi televiziune, pregătirea scrupuloasă a atîtor spectacole, concerte, concursuri şi festivaluri, turneele peste hotare, ca şi excesivele oboseli, ce urmau după o atît de bogată, variată şi nicicînd întreruptă activitate, i-au provocat o afecţiune cardiacă. N-a ascultat sfatul medicilor, fiindcă firea sa îi dădea ghies de a fi fără încetare activ, ceea ce i-a şi grăbit sfîrşitul.

L-am urmărit recent, la concursul „Crizantema de aur" de la Tîrgovişte, unde a contribuit în cea mai mare măsură la reuşita concertelor şi la ajutorarea interpreţilor, în mare parte concurenţi amatori. A orchestrat cîteva zeci de romanţe, le-a repetat, a căutat să le asigure, pe cît se putea, accentul de seninătate şi spontaneitate, înţelegînd mai bine ca mulţi alţii ce este romanţa. A înţeles-o, fiincă era el însuşi compozitor, autor de muzică de teatru şi de numeroase cîntece de muzică uşoară. *Baletul florilor,* sceneta coregrafică *Păpuşa de cîrpă, Baletul pinguinilor,* tabloul coregrafic *Pictorul şi modelul* mărturisesc talentul melodic al compozitorului, ştiinţa orchestraţiei, darul de a împleti tonalităţi sufleteşti în partiturile sale.

Melodiile de muzică uşoară ale lui Gelu Solomonescu au avut savoarea sincerităţii, o inspiraţie căreia i se poate spune romantică, dacă evocăm cîteva titluri din creaţia sa, ca *M-am supărat pe inima mea, Mi-e drag să trec pe strada ta, Ochii tăi, Eşti fermecătoare, Ştii tu, ştii, Mîinile tale.* A avut şi ceea ce se cheamă şlagăre, dintre care cîntecul dansant *E primăvară-n ianuarie* a stăruit ani la rînd în memoria ascultătorilor. Potenţialul emotiv din piesele sale cele mai bune reflectă un om şi un artist integru care şi-a risipit generos înzestrările în slujba unui gen ce-i era drag. A şi fost premiat, distins cu menţiuni la concursuri şi festivaluri, primind succesul şi insuccesul la fel de lucid şi senin, odată ce năzuia mereu spre mai mult.

Gelu Solomonescu n-a încetat pînă la dispariţia sa să slujească muzica uşoară, de estradă şi de teatru românească, sacrificînd munca sa componistică orchestrării pieselor confraţilor săi, spectacolelor pe care le pregătea şi le dirija, ceea ce i-a absorbit ore îndelungate şi, în cele din urmă, viaţa însăşi. El lasă în urma sa amintirea unui om fermecător şi a unui artist devotat cu toată fiinţa preocupărilor sale de-o întreagă viaţă.

George SBÂRCEA

IRVING LOWENS

De peste ocean, din Baltimore, ne-a parvenit vestea stingerii din viaţă a muzicologului, criticului muzical şi profesorului Irving Lowens, admirator şi propagator consecvent al muzicii româneşti, prieten al multor muzicieni români, compozitori şi interpreţi, pe care i-a cunoscut personal cu prilejul prezenţei sale în Bucureşti, la trei ediţii ale Festivalului internaţional „George Enescu", în 1964, 1967 şi 1981. Mărturie a opiniilor sale în acest sens stau numeroasele articole publicate în ziarul „Washington Star" — al cărui critic muzical titular a fost ani îndelungaţi, pînă la dispariţia în 1981 a acestei foarte vechi publicaţii americane, înfiinţată în 1843 —, în „Musical Quarterly", iar după ultima sa vizită la Bucureşti, în „Musical America" şi „Opera News", dar şi declaraţiile făcute cu ocazia interviului pe care mi l-a acordat în 1981 [1]). Caracteristice pentru căldura sentimentelor lui Irving Lowens faţă de muzicienii români sînt — între altele — şi aceste rînduri din scrisoarea sa, datată 29 octombrie 1981, prin care mi-a remis o copie a cronicii sale despre Festivalul „George Enescu", scrisă pentru „Musical America" : „După cum veţi vedea, am fost foarte impresionat de multe lucruri pe care le-am ascultat şi văzut în timpul festivalului, dar dincolo de toate, am avut marea plăcere de a revedea mulţi prieteni

[1]) Publicat în revista „Muzica" nr. 10/1981.

vechi și de a lega atît de multe prietenii noi".

Născut în 1916, Irving Lowens a studiat muzica la Columbia University din New York. După absolvire, s-a ocupat mai ales de istoria muzicii americane, căreia i-a dedicat peste o mie de cărți și eseuri, demonstrînd că originile acestei muzici datează din secolele XVII—XVIII, nu doar din secolul al XIX-lea, cum s-a crezut în mod eronat. După război, și-a împletit activitatea de muzicolog cu aceea de critic muzical, pînă în 1977, cînd — fiind numit profesor de istoria muzicii americane și de tehnica cercetării în muzicologie la „Peabody Conservatory of Music" de pe lîngă „The John Hopkins University" din Baltimore, dar mai ales din 1978, cînd a primit și funcția de decan al Conservatorului — s-a concentrat asupra activității didactice și de cercetare. Cronicile publicate după întoarcerea sa de la București în 1981 au constituit o excepție din acest punct de vedere.

Prima sa vizită la București, la Festivalul internațional „George Enescu" din 1964, i-a prilejuit contactul cu lucrările lui Anatol Vieru (al cărui *Concert de violoncel* l-a impresionat în mod deosebit), Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, cărora le-a dedicat ample comentarii în „Musical Quarterly" și „Washington Star". A fost momentul în care — potrivit declarației sale — s-a îndrăgostit de muzica românească, socotind de datoria lui să informeze publicul american despre realizările ei. Revenind la ediția următoare a festivalului, în 1967, a prezentat o substanțială comunicare, la simpozionul organizat cu această ocazie, despre manuscrisul *Cvartetului de coarde în Sol major op. 22 nr. 2* de George Enescu, pe care l-a descoperit la Biblioteca Congresului din Washington. Cunoștințelor legate anterior printre compozitorii români li s-au adăugat de această dată altele, cu Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Myriam Marbe. Pentru simpozionul de muzicologie din 1981, Irving Lowens a dorit să prezinte o comunicare despre activitatea lui Enescu la Universitatea Harvard în anii 1936—1938, dar starea precară a sănătății sale nu i-a permis să realizeze acest proiect.

În articolele sale de critică muzicală, Irving Lowens își exprima opiniile cu o deplină sinceritate, mergînd pînă la cele mai entuziaste aprecieri, atunci cînd avea o convingere formată în acest sens. Iată cîteva exemple legate de muzica românească.

Despre „Oedip" (în varianta interpretativă prezentată cu Filarmonica „Moldova" din Iași la Sala mare a Palatului) : „Sub conducerea sensibilă a lui Ion Baciu, fiecare detaliu al muzicii a fost pus în lumină. Aspectele pur românești ale partiturii — aluziile la dansuri populare sau la intonații din tradiționala muzică psaltică — mi-au apărut deosebit de atractive, iar actul final a fost de-a dreptul emoționant. Ohanesian este magistral, iar Adina Iurașcu extraordinar de convingătoare în rolul straniu al Sfinxului".

Despre filmul TV „Poema română" : „Un film captivant de 30 de minute, ilustrînd în mod veridic geniul adolescentului care a compus această muzică".

Despre „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu : „Transpunerea în limbaj de operă a veselei comedii a lui I. L. Caragiale este o reușită totală. Se spune că umorul lui Caragiale este de neînțeles pentru străini și că textele sale sînt intraductibile. Nu cred aceasta. Situația comică din «Noaptea furtunoasă» este absolut universală, iar cînd în întreaga lume se caută cu disperare opere scurte de calitate, este mare păcat că aceasta nu a trecut niciodată dincolo de hotarele României".

Despre „Hamlet" de Pascal Bentoiu : „Spectacolul pe care l-am văzut la 24 septembrie a fost marele triumf al întregului festival. Partitura muzicală este de o excepțională luciditate și frumusețe ; este o muzică pictată în culori preluate din paleta expresionistă germană creată de Alban Berg, dar care vădește o admirabilă sensibilitate romantică și o deplină cunoaștere a posibilităților vocii omenești. Dar dincolo de partitura ei magnifică, opera strălucește cu o intensitate interioară extraordinară și datorită punerii în scenă a lui Teodorescu, un talent — după mine — de aceeași statură cu Walter Felsenstein, Jean-Pierre Ponnelle și Götz Friedrich".

Despre „Horia" de Nicolae Bretan : „O muzică luminoasă, fără complexitățile operelor contemporane, satisfăcînd o ureche saturată de violențele și asprimile majorității lucrărilor compuse astăzi".

Despre corul „Madrigal" : „Nu-mi amintesc să mai fi auzit undeva o asemenea perfecțiune de nuanțe și intonații. Știu că acestea sînt vorbe mari, dat fiind că am ascultat sute de coruri de prim ordin de-a lungul anilor mei de auditor profesionist, dar le-am scris fără ezitare și fără echivoc. De vreme ce nu există nici o rațiune să cred că membrii corului sînt mult mai buni decît cei de oriunde pe lume, nu pot să atribui interpretările lor demne de tot respectul decît geniului dirijorului Marin Constantin".

El afirma, referindu-se la muzica românească : „Aflăm multe despre arta din țările învecinate — Ungaria, Polonia — și puțin despre România, dar nu trebuie să credem că acolo se petrec mai puține lucruri de real interes (...) România este o țară intens muzicală, căreia merită să i se acorde întreaga atenție".

Prestigiul de care s-a bucurat Irving Lowens în muzicologia din S.U.A. se poate deduce și din faptul că, după săvîrșirea sa din viață, s-au luat următoarele inițiative pentru cinstirea memoriei sale : înființarea colecției memoriale „Irving Lowens" de muzică veche americană la Winston-Salem, în statul Carolina de Nord ; crearea premiului anual „Irving Lowens" pentru cea mai bună carte sau cel mai bun articol despre muzica americană, la Radnor, în statul Pennsylvania; instituirea bursei memoriale „Irving Lowens" pentru critică muzicală la „Peabody Conservatory of Music" de pe lîngă „The John Hopkins University" din Baltimore, statul Maryland.

Edgar ELIAN

Succese ale muzicii românești

De curînd, ansamblul „Hyperion" (Nicolae Maxim-flaut, Aurelian O. Popa-clarinet, Mihai Tănăsilă și Miltiade Nenoiu-fagot, Ștefan Thomasz-contrabas, Costin Petrescu-percuție), condus de Iancu Dumitrescu a întreprins un turneu în Austria și Franța. Turneu în care muzica românească a fost acreditată cu răspunderea unui necesar act patriotic. Și nu numai creația contemporană, pentru că, iată, „Hyperion" a înfățișat publicului vienez lucrări aparținînd „dimineții" componisticii românești îndeplinindu-se, astfel, un act de justețe conform căruia creațiile unui Dimitrie Cantemir, Ioan Căianu, Macarie Ieromonahul, Filotei Sin Agăi Jipei, Nectarie Frimu, Iovașcu Vlahul ori Anton Pann sînt comparabile, în plan axiologic cu muzicile semnate de compozitorii occidentali contemporani lor. Acesta a fost mobilul concertului susținut la „Musikverein" cînd respectivii autori români au fost asociați cu Leoninus, Perotinus sau Teleman. O eficientă propagandă a făcut „Hyperion" creației românești actuale prin concertul de la „Museum des 20 Jahrhunderts" din Viena — unde s-au interpretat : *Sincronie* de Șt. Niculescu, *Cantus Firmus* de N. Brînduș, *Spectacol pentru o clipă* de O. Nemescu, *Zenith* și *Ursa Mare* de Iancu Dumitrescu — sau prin conferința de presă ținută de Iancu Dumitrescu la „Literarische Quartier Alle Schmiede" în legătură cu avangarda muzicală românească. Periplul vienez a cumulat cu realizarea unei emisiuni de 7 *ore* la O.R.F. („Österreichisher Rundfunk"), comentată de Iancu Dumitrescu, incluzînd înregistrări ale ansamblului și un interviu cu Aurelian Octav Popa. „A fost o descoperire pasionantă pentru noi, oamenii de la radio, dar în mod egal pentru publicul austriac" — au afirmat gazdele. Iar despre interpreții români ziarul „Wiener Zeitung" scria că „sînt suverani pe instrumentele lor".

„Noua școală românească (de compoziție n.r.) este după părerea mea fenomenul cel mai fascinant al muzicii europene din acești ultimi ani. În ziua în care o vom cunoaște mai bine (și vreau să cred că acest concert va contribui la aceasta) senzația nu va fi cu nimic mai puțin puternică, decît cea provocată de descoperirea școlii poloneze, după 1956. Dar în timp ce în afară de doi sau trei deschizători de drum, aceasta din urmă s-a sufocat repede și nu a produs revelații demne de acest renume, școala românească proliferează fără întrerupere noi talente. Aceasta se întîmplă pentru că ea se bazează pe o pedagogie cu mult mai solidă ca în Polonia grație a patru compozitori mai vîrstnici din generația Boulez — Stockhausen : Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu și Aurel Stroe, care au format pe cei mai tineri și care joacă în România un rol comparabil cu cel al lui Donatoni în Italia". Sînt cuvinte prin care Harry Halbreich prafața programul românesc din cadrul festivalului de o zi „Carte blanche à Harry Halbreich" derulat la Radio France, sala „Grand Auditorium" din Paris. Program ce a cuprins între altele, lucrări de Octavian Nemescu și Iancu Dumitrescu și care s-a desfășurat sub un titlu deosebit de sugestiv, emblematic : „Roumanie, terre du neuvième ciel". Și nu este un titlu gratuit dacă ținem cont de aprecierile probe, în deplină cunoștiință de cauză făcute de același Harry Halbreich la adresa muzicii noastre : „Noua muzică românească este în același timp extrem de nouă și foarte accesibilă. Ea pornește de la folclor, fără a-l cita, bineînțeles, și bazîndu-se pe operele de maturitate — încă necunoscute în Occident — ale lui G. Enescu, ea dezvoltă virtualitățile imense ale principiului de eterofonie (studiată științific, cu precădere de Șt. Niculescu), bazîndu-se de asemenea pe liturghia bizantină (cu isoanele sale) și pe muzica tradițională românească, care rămîne încă «pămîntul hrănitor» al creației muzicale de astăzi, principiu ce constituie o alternativă nouă și pasionantă impasurilor polifoniei de tradiție occidentală".

Iată, dovezi peremptorii ale recunoașterii internaționale, ale interesului de care se bucură fenomenul muzical românesc contemporan. Este un moment deosebit de favorabil care trebuie exploatat cu responsabilitate.

Liviu DĂNCEANU

Centenarul Teatrului Metropolitan din New York

Dacă ar mai trăi și azi, Caruso și-ar aminti — cu prilejul centenarului Teatrului de Operă Metropolitan din New York — de strălucirea unor spec-

tacole de neuitat, în care își dădeau întîlnire mari cîntăreți, mari dirijori, mari directori de scenă cu un public gata să aplaude orice reușită, dar și să

condamne, fără nici o reticență, compromisurile în domeniul tălmăcirii artistice. Și-ar aminti, fără îndoială, de *Fata Vestului sălbatec*, în care cîntase cu Emmy Destin, de *Carmen*, unde o avusese parteneră pe Geraldine Farra, de *Ebreea* care a fost de altfel, în 1920, ultimul spectacol cîntat, sub bagheta lui Arturo Toscanini, pe prima scenă lirică americană.

Dar Caruso nu mai trăiește, iar unii critici americani susțin că Metropolitanul — răsfățatul MET al melomanilor de peste ocean — supraviețuiește doar din aduceri aminte. Ceea ce e o judecată pe cît de aspră, tot pe atit de neîntemeiată. Mai sînt spectacole bune, excelente chiar, în acest teatru cu vechi tradiții, deși regiei, decorurilor, bufetului li se acordă o mai mare atenție decît artei, culturii spectacolului propriu-zis. Criticii sînt conștienți de pericolul pe care îl reprezintă această deplasare a accentului producătorilor de spectacole de operă de la tălmăcirea muzicală și dramatică la aspectele optice și la perfecta funcționare a colaborării tehnicii cu arta. Se pare că mecanismul producțiilor e mai important decît performanța interpreților, care, oricum, sînt adevărații tălmăcitori (la nevoie, și fără scenă !) ai partiturilor.

Opera este din ce în ce mai mult — cel puțin în Occident — un gen care și-a spus cuvîntul în istoria muzicii și a artei spectacolului, chiar dacă posibilități și căi de înnoire s-au ivit în ultima jumătate de secol. Dacă va trăi și în viitor, întrebarea constituie subiectul a numeroase discuții, dezbateri și controverse în multe centre muzicale de pe glob. Oricum, centenarul recent al Teatrului Metropolitan, instalat din 1966 într-o nouă clădire din Lincoln Center — ornată de frescele lui Chagall —, după vechiul local părăsit tot pe Broadway, la colț cu Strada 39, ne prilejuiește o scurtă retrospectivă și, în același timp, cîteva considerații pe marginea genului liric, care s-a bucurat de admirația publicului și a criticii mai mult de două secole — fie și în vechiul continent ! —, spre a fi astăzi contestat de unii cu argumente nu lipsite întotdeauna de întemeiere.

Cînd gustul publicului larg, îndeosebi mai tînăr, a trecut în mod evident la film, radio și televiziune, cărora li s-a adăugat casetofonul devenit o industrie gigantică, opera clasică și romantică a înregistrat o criză ce s-a accentuat tot mai mult. Abordarea problemei cu maximă seriozitate a dus pretutindeni la concluzia că salvarea probabilă vine de la marile voci, de la interpreții de excepție, de la vedetele capabile să fascineze publicul și să-l mobilizeze în fotoliile și stalurile teatrelor.

Concluzia a fost, bineînțeles, nu doar pripită, ci și eronată, odată ce s-a demonstrat că și fără vedete se poate asigura afluența melomanilor la spectacole, cu condiția ca ansamblurile să fie omogene, la un nivel artistic decent, strunite de o conducere muzicală și scenică de calitate. Este și concluzia la care a ajuns mai nou Metropolitanul, la aniversarea centenarului existenței sale, după ce a fost, poate, cel mai răsfățat teatru liric de pe mapamond în privința cîntăreților și dirijorilor. El și-a deschis porțile la 22 octombrie 1883 cu *Faust* de Gounod, sub direcția lui Henry Abbey, ca epoca de strălucire să i-o asigure Toscanini — mai puțin apreciat pe vremea aceea în Europa — între anii 1908—1915.

O viață muzicală diversă și de bună calitate exista la New York de pe vremea aceea, datorită activității unor instituții ca *Philharmonic Society*, întemeiată în 1842, *New York Symphony Society*, creată în 1878, celebrul cor *Oratorio Society* și corul *Schola Cantorum*, înființat de K. Schindler (1894), facultatea de muzică a Universității Columbia (1896), ca în 1919 să se pună bazele — celebrei azi *Julliard School of Music*.

Una din perioadele de deosebită strălucire ale Metropolitanului a fost marcată de conducere agilă și înțeleaptă a lui Giulio Gatti Casazza (1903—1935), care are meritul de a fi angajat cîțiva dintre cei mai de seamă cîntăreți ai epocii, de la Enrico Caruso la Lawrence Tibbett și de la Maria Jeritza — o neuitată Turandot și Tosca — la Feodor Șaliapin, Lily Pons, Lucia Albanese, Beniamino Gigli. Cu unele vedete a avut mult de furcă, bunăoară cu răsfățata Adelina Patti, care refuza permanent să asiste la vreo repetiție, trimițîndu-și camerista să-i anunțe pe ceilalți interpreți unde anume dorește să stea în diferitele momente ale acțiunii, ce mișcări va face și cum pretinde să fie tratată de „colegi".

Au fost și mai tîrziu — în timpurile noastre — momente penibile în lunga istorie a Metropolitanului. Astfel, în 1965, soprana distribuită în rolul Minnie din *Fata Vestului sălbatec* s-a îmbolnăvit subit și a trebuit înlocuită la repezeală. Nu s-a găsit decît o fostă vedetă newyorkeză, Eleanor Steber, care nu mai apăruse la rampă de ani de zile. Actul I a luat sfîrșit în rumoarea indignată a spectatorilor, ceea ce l-a făcut pe Franco Corelli să părăsească fără vorbă teatrul. A fost înlocuit și el, în pripă, pentru ca spectacolul să se încheie într-un haos desăvîrșit, pe care ziarele l-au comentat săptămîni în șir.

O instituție artistică nu poate fi condusă și nici nu i se poate asigura o bună funcționare decît de către artiști experimentați. Toscanini și-a dobîndit renumele datorită nu numai geniului, ci și faptului că nu a cedat, la pupitrul Metropolitanului, nici unei presiuni politice sau ideologice, așa cum n-a cedat compromisurilor ce puteau să-i fie impuse de condițiile financiare ale instituției. Deviza lui a fost „Totul sau nimic, în artă nu există altă alternativă". A făcut din perfecțiunea interpretării operelor prezentate singurul scop al activității sale. Nu se poate spune același lucru despre dirijori ca Jan Behr, Kurt Adler, Martin Rich, Joseph Rosenstock, George Schick, Ignace Strasfogel, aspru criticați în presa de specialitate. Ceea ce ei au dăunat nivelului orchestrei și producțiilor în general a fost ameliorat, treptat, de maeștri ai baghetei de talia unor Karajan, Solti, Muti, Kleiber, Bernstein, Abbado, solicitați mereu de public și de cronicari. Deosebit de apreciat este actualul primdirijor al Metropolitanului, James Levine, care a izbutit să ridice nebănuit nivelul orchestrei și al spectacolelor prin repetiții meticuloase, printr-o muncă asiduă, prin capacitățile sale de animator.

Între celebrităţile lirice, care au făcut „epocă" pe scena Metropolitanului, se numără tenorul danez Lauritz Melchior, soprana norvegiană Kirsten Flagstad, tenorul suedez Jussi Björling, soprana americană Rosa Ponselle (fostă parteneră a lui Caruso), mezzosoprana Risë Stevens, Geraldine Farrar, Renata Tebaldi (o neuitată Gioconda şi Tosca), yugoslava Zinka Milanov (o mare Aida). Printre artiştii lirici români, care au apărut la New York, se află şi Viorica Ursuleac, Elena Cernei, Nicolae Herlea, Ludovic Spiess.

În stagiunea 1964—1965, spectacolul preferat al newyorkezilor pare să fi fost *Tosca*, prezentată în interval de cinci luni de şaisprezece ori. Rolul titular a fost susţinut, pe rînd, de Maria Callas, Régine Crespin, Renata Tebaldi, Leonie Rysanek, Dorothy Kirsten şi Gabriella Tucci. A fost o adevărată paradă a marilor soprane din anii '60, ceea ce a sporit şi mai mult aşteptările, pretenţiile, opţiunile spectatorilor.

Numai că posibilităţile financiare ale teatrului au scăzut simţitor în ultimii zece-cincisprezece ani, încît nu se mai caută atît vedete — de către conducere, bineînţeles ! —, cît distribuţii unitare, bine instruite, chiar dacă sînt lipsite de strălucirea vechilor „stele". Odată cu politica interpreţilor s-a modificat simţitor şi structura repertoriului : în loc de opere arhicunoscute, se introduc mereu lucrări mai puţin cîntate, ca de pildă *Rinaldo* de Haendel, cu Joan Sutherland, operă programată pentru actuala stagiune. Au marcat de asemenea succes lucrări ca ***Mahagony, Billy Budd, Dialogul Carmelitelor, Idomeneo.***

Cu toate acestea, criticii muzicali americani se plîng că sensul unităţii de ansamblu a fost distrus la Metropolitan de veşnica schimbare a interpreţilor, de autoritatea dictatorială a directorilor de scenă, de capriciile dirijorilor oaspeţi. Ei condamnă faptul că unor mari voci din trecut încearcă să li se substituie decoruri şi costume fastuoase, ceea ce nu salvează însă calitatea artistică a performanţei. Pericolul — arăta Peter G. Davis (în revista *New York* din 17 octombrie 1983) — este că la Metropolitan producţia artistică devine din ce în ce mai puţin importantă în dauna mecanismului ce-o pune în mişcare.

În pofida acestor dificultăţi şi tribulaţii, Teatrul Metropolitan încearcă — la o sută de ani de la întemeiere — să-şi asigure nivelul dobîndit şi, în parte, compromis de calitatea neîndestulătoare a producţiilor, prin explorarea de noi repertorii, conservarea spectacolelor izbutite cu interpreţii confirmaţi în roluri, finanţarea instituţiei de către băncile din Wall Street. Arta presupune sacrificii, constată corul comentatorilor centenarului, sacrificii fără de care pînă şi un teatru celebru pe întregul glob e condamnat la o lentă dar sigură decădere, odată cu înstrăinarea publicului larg de un gen de spectacol care a incintat timp atît de îndelungat pe melomanii din trei continente.

George SBÂRCEA

Globul muzical

Denis Smalley este un nume care a irupt în ultimii ani ca o prezenţă excepţională în muzica engleză. Născut în Noua Zeelandă (1946) el s-a stabilit şi lucrează de un număr de ani la Norwich (East England) ca lector al universităţii şi director al studioului de înregistrări şi muzică electronică. După studii de compoziţie, Denis Smalley beneficiază de o bursă franceză fiind un an de zile studentul lui Olivier Messiaen la Conservatorul din Paris. În acelaşi timp studiază muzica electronică la GRM (Radio France), revenind în Anglia pentru un doctorat în muzica electronică la Universitatea din York. Primele succese le-a avut la „Domaine Musical". Astăzi, mai cu seamă pe linia muzicii electronice, este prezent în toate marile festivaluri de specialitate din Canada, Franţa, Anglia, Suedia, Finlanda, lucrînd deopotrivă la diverse studiouri şi reuşind în felul acesta să facă *o sinteză* (ceea ce e rar lucru) nu numai în tipuri de gîndire componistică, dar şi posibilităţile şi manierele diferite de lucru, cu diferite „mărci" de aparaturi, (uşor de înţeles) fiecare cu caracteristicile ei. A fost de două ori premiat la „Concursul de muzică electronică de la Bourges" (Franţa) în 1977 şi 1983, Fylkingen Prize (Suedia) — 1975, tot în 1983 obţinînd de asemenea „Premiul special al Confederaţiei Internaţionale a muzicii electronice" pentru lucrarea „Vortex", unul din premiile cele mai prestigioase ale genului. Denis Smalley lucrează în toate cele trei posibilităţi de producere a muzicii electronice : realizînd piese prin mijloace *analoge*, prin *tehnica digitală* (ceea ce presupune o bună pregătire matematică pentru realizarea numerică a „Hardware"-ului şi a „Software"-ului, în plus, un studio electronic cu computer), precum şi *muzică mixtă* (instrumente înregistrate, filtrate şi modulate alături de sunete sintetizate electronic). Această mare deschidere de posibilităţi (folosite la modul combinatoriu), pe de altă parte înzestrarea şi temperamentul componistic, l-au condus pe Denis Smalley la realizări nu numai foarte moderne şi sclipitoare sub aspectul perfecţiunii înregistrării, (panoramări, suprapuneri de planuri în mişcare, densităţi mari de evenimente, extinderi spre limitele audibilităţii etc.), ci deopotrivă, de o valoare conceptuală remarcabilă... Dintre lucrările sale apărute pe disc semnalăm : „Darkness After Time's Colours" (1975) ; „The Pulses of Time" ; „Pentes" ; „Pneuma". Recent, „Vortex", care pare a fi cea mai interesantă şi complexă din piesele sale, a fost prezentată la Festivalul internaţional de la Bourges cu un mare succes.

☆

Compozitorul francez *Guy Reibel* (n. 1936) este unul din factorii de primă importanţă ce au urmat în muzica electronică franceză a ultimilor decenii după cercetările, celebre la timpul respectiv, ale lui *Pierre Schaeffer*, la Radio France. Continuator al

acestuia, pornește din 1963 să activeze în cadrul G.R.M. (Groupe de Recherches Musicales) care va deveni mai apoi actualul I.N.A.-G.R.M. (Institut National de la Communication Audiovisuelle). Muzician cu o pregătire multiplă, inițiat în electronică, fizică, matematică, Guy Reibel și-a direcționat activitatea componistică înspre teritoriile inedite ale muzicii de studio (electronică sau mixtă) activînd în același timp ca cercetător și muzicolog, apoi ca profesor la clasa de „Compoziție electroacustică și cercetare muzicală" la Conservatorul Național din Paris. Printre creațiile sale muzicologice, să enumerăm faptul că a colaborat la realizarea unei cărți monumentale în domeniul electronicii, „Traité des Objets Musicaux" a lui Pierre Schaeffer, a fondat împreună cu *François Bayle* seria de concerte de muzică electronică de la Radio France, intitulată *„Cycle Acousmatique"*, după cum conduce de ani de zile ca producător delegat al aceleeași Radiodifuziuni, ciclul de *Concerts Lectures*. În creația sa, care reprezintă un număr impresionant de lucrări, ținem să remarcăm cinci splendide *Etudes aux Modulations*, (muzică electronică), *Variations en étoile* (percuție și mediu electronic) realizată în versiune definitivă cu ajutorul unui excepțional percuționist, *Jean-Pierre Drouet*, *Durboth* pentru voci umane, *Signal sur bruit* pentru surse electronice, *Chanson de Gestes* pentru voci soliste și bandă de magnetofon, *3 Madrigaux* și *Le Procès* pentru diferite grupuri de instrumente, ori, ca să revenim la lucrări electronice *Douze Inventions en six Modes de Jeu*. Frumusețea timbrelor și poezia dialogurilor sonore, bogăția modulațiilor și filtrărilor (deformărilor sonore), punerea vocilor în relația spațială, stereofonică sau cvadrofonică, ca să nu mai vorbim de priza de sunet, sînt calitățile distinctive ale acestei muzici.

Există în muzica electronică, ca și în cea dodecafonică spre exemplu, o anume rigiditate, un anume schematism, cîteva „ticuri" mai vechi, repetate de la lucrare la lucrare, de la autor la autor, despre care s-a spus că survin datorită „impotențelor" aparaturilor, din lipsa de maleabilitate, chiar a celor mai sofisticate studiouri. La *Guy Reibel* lucrul acesta este cel mai puțin sesizabil. Obiectul sonor e din contră polisat pînă la ultimele consecințe, cu mijloace electronice de mare subtilitate și în același timp personale, pierzînd ori ce asperitate, căpătînd în plus un farmec și o frumusețe calofilă, un „halou" al imaginației demn de interesul ascultătorului. Înmulțind și rafinînd posibilitățile expresive ale muzicii electronice, Guy Reibel se numără astăzi printre cei care au influențat cel puțin în Franța după *Pierre Schaeffer* prestigiul și calitatea acestui gen. Din discografia sa recomandăm în seria „Gramme" scoasă de Harmonia Mundi discul 009103 (Suite pour Edgar Pöe ; Annabel Lee ; Silence ; Ombre) și A M 0077102 (Granulations-Sillages).

Iancu DUMITRESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

POUR UNE „SOLUTION ROUMAINE" ENTRETIEN AVEC THEODOR GRIGORIU

Anton DOGARU

— Nous savons qu'il y a quelque temps vous êtes allé à Paris pour poursuivre la publication de vos œuvres. Nous croyons que vos impressions sur la vie musicale de cet important centre culturel sont nombreuses autant que précieuses.

— A l'occasion de la publication de certains de mes ouvrages en France, je m'efforce depuis quelques années de réaliser de soi-disant „éditions définitives" pour 15 ouvrages qui représentent une sélection de ce que j'ai écrit de plus réussi durant les trois dernières décennies, depuis la suite *Pe Argeş în sus (En amont de l'Argeş)* jusqu'à *Canti per Europa.* De ces 15 ouvrages, les premiers cinq ont déjà paru, et, parmi ceux-ci, la pièce que j'aime tout particulièrement, *Omagiu lui Enescu (Hommage à Enesco).* En ce qui est des „impressions" dont vous parliez, il serait présomptueux de ma part d'affirmer avoir pu connaître la vie musicale de Paris, ou l'ampleur du phénomène lié à la composition musicale française, phénomène à tendances si riches et si variées. Si on me demandait une appréciation succinte, je dirais que les compositeurs de ma génération se sont trop cantonnés dans une technique post-webernienne, ce qui produit une sensation de stagnation. Ceci est dû aussi peut-être à la véhémence avec laquelle Pierre Boulez a imposé ce courant, depuis l'époque où il dirigeait Le Domaine Musical. „La solution française" dont Antoine Goléa parlait, en se rapportant à l'époque de Debussy, de Roussel et de Ravel, serait représentée aujourd'hui par un Messiaen et par un Dutilleux, tous les deux se situant très loin de la technique mentionnée.

— Et les jeunes compositeurs ?

— Les jeunes compositeurs sont plutôt paradoxaux : les „électronistes" travaillent comme des Niebelungen dans le sous-sol de Beaubourg, à I.R.C.A.M., mais ils ramènent assez peu d'or à la surface ; certains sont préoccupés des musiques extra-européennes, d'autres ne veulent plus tenir compte de quoi que ce soit, étant d'une certaine manière indépendants, mais en même temps isolés. J'ai rencontré également des „minimalistes" qui gardent la nostalgie de la simplicité mystérieuse d'Erik Satie, etc. On ressent une certaine lassitude des concepts trop abstraits, mais ce qui manque aussi c'est le courage d'écrire une musique simple et expressive. En un mot, il s'agit d'une époque de transition.

— Comment s'expliquerait, dans l'esprit français, l'insistance des tendances post-weberniennes ? Le rationalisme y joue-t-il un rôle ? D'origine latine tout comme nous, les Français aiment l'expression claire et précise, la poésie de la nature et de la sensibilité chaude...

— Cher ami, j'irais plus loin et je dirais que pour ne pas nous égarer et pour savoir où en est la sensibilité d'une collectivité, nous devons nous rapporter à la poésie qui la fait vibrer. En poésie, la combustion étant très puissante et le matériel de travail, le mot — éternel, puisque vieux et à la fois contemporain (malgré ses petites usures) — les impulsions artistiques prenant forme si rapidement peuvent constituer un exemple pour les autres arts. Si on prenait comme exemple un grand poète tel René Char, publié dans la collection „La Pléiade" (de son vivant déjà), nous verrons qu'il continue les filons de la grande poésie française. La musique d'aujorud'hui ne

pourrait-elle rien apprendre de la poésie, tout comme Debussy apprenait de Mallarmé ?

— *Il y a, certes, „Le marteau sans maître"...*

— Ma pensée s'était attardée à la continuité des grands filons de sensibilité. Mais touchons aussi à nos problèmes qui sont, de toute façon, plus importants.

— *Comment pourrions-nous donc envisager le paysage de notre musique roumaine, dans les interférences avec la musique du monde entier ?*

— Il est évident que notre siècle, infiniment plus actif que les siècles précédents, quant aux changements, dans tous les domaines, marque aussi une évolution de la musique ; cette évolution a été et est possible dans deux sens : *extensivement* et *intensivement*, un seul homme ne pouvant réaliser intégralement les deux. Nous savons ce qu'une évolution extensive veut dire : techniques nouvelles (impossibles à énumérer), théories nouvelles d'assemblage et de mise en page et même „matériaux" nouveaux, comme par exemple le son produit électroniquement, etc. Les conquêtes dans le plan extensif ont fourni beaucoup de plaisir aux critiques et à un certain public, bien que dans le laboratoire du compositeur elles aient un tout autre but. Enfin, comme elles ont proliféré jusqu'à l'absurde, l'intérêt pour ces techniques a diminué se perdant dans l'apathie et dans le scepticisme. Voilà où nous en sommes à présent, même si ces techniques continuent leur chemin.

Une évolution intensive signifie le chemin long et ardu, pour le compositeur de même que pour le public, et cela non pas dans le sens d'une élite, mais tout simplement parce que la profondeur demande un effort. Une évolution intensive c'est s'assumer un certain langage, c'est méditer sur les origines et les mécanismes les plus fins de ce langage, c'est comprendre pourquoi certains traits sont restés dans la mémoire pendant des siècles et des millénaires, tandis que d'autres ont été oubliés, c'est comprendre de quoi se compose un style spécifique, etc. C'est un autre problème que de savoir par quels moyens techniques on exprime tout ceci ; de toute façon, c'est ici que s'éclaircit le rôle de la technique comme moyen et non comme but. Mais plus difficile peut-être c'est de comprendre ce qu'on peut dire et apporter de nouveau dans une telle voie, sans répéter les choses déjà dites.

Pour illustrer un genre de compositeur qui a eu une évolution intensive, j'évoquerais notre grand Enesco, de même que je devrais rappeler son grand maître, Gabriel Fauré. Il est regrettable que ce genre de compositeurs fassent difficilement leur chemin, tandis que dans la lumière des projecteurs prennent place ceux qui font du bruit, ayant l'insolence des éphémerides sans en avoir la grâce. J'ai la conviction que finalement vainqueurs seront les créateurs silencieux et profonds, qui ont des messages puissants et clairs, qui constituent le tronc solide d'une culture sur laquelle s'étaie l'efflorescence de toute une époque.

— *Nous pourrions encore réfléchir aux moyens de l'artiste de se faire entendre, d'influencer par les moyens dont il dispose.*

— En tant qu'esprits sensibles, les artistes de notre siècle ont subi maintes fois les angoisses générées notamment par les deux monstrueuses guerres mondiales, avec tout leur cortège de souffrances ; je ne m'arrête pas à ceux qui, pareils à Mahler, les ont prévues, de manière si troublante. Le caractère tragique traverse les œuvres comme un avertissement pour les générations futures, mais il prolonge aussi, d'une certaine façon, la souffrance de l'humanité. On se demande, par exemple, si l'art ne pourrait s'opposer aux désastreuses guerres : une musique de la tranquillité face à l' explosion des obus, des harmonies à vertus thérapeutiques affrontant les déclarations belliqueuses, une musique lyrique, pure et élevée, face à la haine génératrice de haine. En voilà des utopies ... très sérieuses, pour les continuateurs que nous sommes des artistes des siècles passés, qui peignaient des fleurs, des anges et des oiseaux, tandis que les cités se déchiraient entre elles, ou écrivaient des „odes à la joie" plutôt qu'une musique sur le siège de Vienne.

— *Vous envisagez peut-être le dodécaphonisme, au sujet duquel on considère qu'il a exprimé surtout des angoisses.*

— Pas spécialement. Il est vrai qu'en 1983 on a fêté le centenaire de la naissance de Webern et on a fait toutes sortes de bilans sur les significations de l'Ecole viennoise. Si dans le processus extensif, dont je parlais, elle a ouvert certaines possibilités surprenantes, il ne serait pas dépourvu d'importance de voir si cette école a aussi nourri une voie intensive, sans imitateurs. On pourrait encore se demander si l'école viennoise n'a été plutôt respectée qu'aimée. Respectée pour le travail difficile impliqué, pour l'acharnement à conduire les sons, qui, s'ils ne sont pas bien maîtrisés, se retournent rapidement dans le néant. Evidemment, j'exagère un tout petit peu. Personne ne comprendra pourtant pourquoi ses coryphées ont voulu l'imposer avec tant de véhémence.

— *Et si on revient aux idées déjà exprimées...*

— De même qu'on a parlé d'un „Solution française", une „solution roumaine" a toujours préoccupé ceux de nos compositeurs, qui sont engagés sur une voie intensive. En continuant les efforts de certains illustres devanciers, que je ne mentionne plus puisque trop connus, je considère „la solution roumaine" aussi éloignée de l'école viennoise que „la solution française", même si d'aucuns veulent la faire entrer dans ce lit de Procuste. „La solution roumaine" l'emporte à présent sur sa cousine occidentale

puisque notre folklore si vif et si varié recèle, à l'état embryonnaire, des vertus artistiques fabuleuses qui se demandent à être exprimées parce qu'elles apportent des couleurs inédites, sur le plan universel. Et si ce n'est pas nous qui le fassions, qui pourrait le faire à notre place ?

— *Pourriez-vous indiquer un trait caractéristique de cette „solution roumaine" ?*

— Avez-vous jamais pensé au manque d'agressivité, à la non-violence de la musique d'Enesco, non pas dans le sens indien du terme, mais comme résultat d'une observation perçante de la vie et du monde, renfermant un immense dynamisme potentiel, la sagesse d'un peuple avec une vaste expérience de vie ? Il y a une dizaine d'années on pouvait encore entendre des voix affirmer que le folklore était épuisé, et, lorsque des compositeurs scandinaves qui écrivent de manière folklorique ou, aux antipodes, les musiques extra-européennes où l'art des sons est synonyme avec le folklore ont fait leur apparition à l'horizon, nous nous sommes sentis quelque peut gênés. Le mépris de certains ressortait peut-être de l'affirmation faite par Schönberg selon laquelle les musiques folkloriques sont, d'une certaine façon, mineures et ne pourraient pas participer à un processus de composition de grande anvergure. Je me demande aujourd'hui si le vénérable musicien aurait préféré une fastidieuse musique en do majeur (soit-elle en forme de variations) à un puissant chant funèbre (bocet) de Maramureș.

— *Il me semble que nous aspirons vers un climat de l'entente.*

— En effet, les artistes n'ont pas d'autres armes, et l'esprit belligérant doit être endigué. Pour conclure, un bref exemple : la variété de styles que nous postulons partout mais pour laquelle chaque génération lutte à la faire imposer. Une musique bonne et vraie n'est jamais en-dessus ou en-dessous d'une autre musique bonne et vraie. Elles sont parallèles, tout comme un créateur est placé à côté d'un autre créateur. La variété de styles commence peut-être par notre curiosité sincère d'écouter la musique d'un confrère et de la comprendre de l'intérieur. C'est alors que nous ressentons l'esprit de tolérance et la non-violence qui font partie de l'héritage spirituel, impossible à dissiper, du peuple roumain.

(En français par Tudora Lupaș)

DORU POPOVICI

PORTRAIT

Anton DOGARU

Il y a bien des dizaines d'années que Doru Popovici, compositeur extrêmement actif et discuté, s'est affirmé dans la vie musicale rou-

maine, sans que, pour autant, il entende se ranger avec calme et résignation, dans le lit de la maturité ; tout au contraire, il ne cesse de nous troubler, de nous offrir des surprises, en nous préparant, semble-t-il, à le voir traverser une nouvelle jeunesse, marquée sans doute de la sagesse que donne l'expérience acquise.

Né le 17 février 1932 à Timișoara, l'intéressant créateur se tient pour l'émule de Liviu Rusu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Martian Negrea, Paul Constantinescu et Theodor Rogalski de la direction desquels il a bénéficié à Timișoara, puis à Bucarest. Envisageant dans l'ensemble son œuvre de fécond compositeur et musicologue, nous nous déclarons d'emblée d'accord avec certaine affirmation qu'un jour l'écrivain Eugen Barbu fit à son sujet : „Doru Popovici annonce un retour à un classicisme épuré de tout ce qui pourrait être vieilli et déjà dit". Plus d'une fois, après avoir analysé sa musique, nous avons été confronté avec la difficulté de souligner la note propre de sa contribution ; en échange, dans l'effort entrepris pour mieux l'apprécier, les idées qu'en détache Pascal Bentoiu nous apparaissent comme les plus édifiants : „Présent par ses compositions dans presque tous les genres — opéra, symphonie, concerto, can-

tate, lied —, présent comme publiciste également, musicologue averti, rédacteur passionné de la radio-télévision, animateur, conférencier, homme d'initiatives permanentes, Doru Popovici ne saurait laisser quiconque dans l'indifférence". Pour atteindre cet idéal — „que personne ne restât indifférent" à sa musique —, ce fut, de la part du compositeur, un zèle de chaque jour et la liste de ses œuvres que nous parcourrons tantôt nous le prouvera incessamment. Davantage même : Viorel Cosma le considère parmi les hommes de la culture les plus populaires du pays et Tiberiu Olah, expliquant la lutte menée par le compositeur contre la matière qu'il soumet, montre qu'à ses 50 ans „Doru Popovici demeure un lyrique «obstiné», dominé par sa propre personnalité".

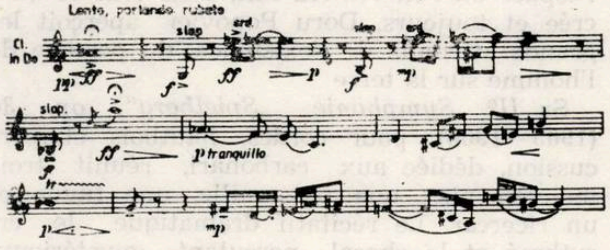
Voici qu'au travers de ces appréciations nous avons déjà, en douce dirions-nous, énuméré quelques qualités du maître, dont ne manque assurément pas celle de „spadassin" (comme il aime souvent à s'appeler lui-même), se sentant à son large dans le combat acharné et fougueux pour le Vrai et le Bien.

La sphère de ses premières œuvres nous l'indique dans une ainsi-nommée première phase de création (1950—1955), se trouvant sous l'influence de l'impressionnisme français et au seuil du romantisme tardif. Il tirait alors ses solutions créatrices du chant folklorique roumain, les restituant par la suite sous des formes classiques empreintes d'un considérable lyrisme. Cette phase nous accueille par ses cycles de lieder sur des vers d'Eminescu, Goga, Șt. O. Iosif, Blaga ; puis, par sa *Sonate pour violoncelle et piano*, la *Sonate pour piano* (publiée chez Peters), la tant jouée *Sonate pour violon et piano*, son *Quatuor à cordes*, son *Elégie pour violoncelle*, son *Poème pour orchestre op. 6* et son *Triptyque pour orchestre*. Comme nous venons de le dire, le fond romantique de l'expression s'encadre dans des formes classiques et dès maintenant se fait jour son souci du *cantabile*, soutenu néanmoins par une rythmique précise, également classique. Les modes populaires diatoniques, présentés dans des formes orchestrées pleines d'effet, n'y manquent pas non plus, ils prédominent même parfois. La musique de chambre de cette période est d'une limpidité incontestable, toute proche de la meilleure tradition à laquelle elle se garde fidèle, revêtant parfois dans ses contrepoints pleins d'invention une ampleur de la forme toute caractéristique. Sa populaire *Sonate pour violon et piano op. 3 no. 3*, à quatre mouvements — Allégro, Scherzo, Intermezzo et Rondeau—, dirige les instruments dans la ligne d'un déroulement épique, fondé sur un mélos essentiellement propre à son pays natal, le Banat, de grand souffle pour commencer et finissant dans un chuchotement.

L'idée principale du *Poème pour orchestre op 6* débute d'une façon incisive, avec des articulations au prélude qui se développent ultérieurement, trépidantes, jusqu-au niveau de la fugue ,tout le discours procédant de cellules initiales mais témoignant dans toutes ses hypostases de la maîtrise du compositeur à construire de la musique à l'aide d'un minimum de moyens.

La période 1955—1966 est, pour Doru Popovici, sa seconde phase. C'est l'époque où ressort avec le plus de prégnance le fait qu'il a été l'élève de Mihail Andricu, le maître qui lui a facilité — à travers auditions et cénacles — l'abord de la création dodécaphonique. S'imprégnant de la musique de la nouvelle école viennoise, Doru Popovici reste cependant fidèle à son penchant spécifique vers le *cantabile*, à son goût de l'écriture simple et efficiente. Mais, des éléments nouveaux pénètrent dans ses discours : le chromatisme thématique, une variété rythmique particulièrement riche aboutissant à des asymétries, des rythmes organisés selon des principes mathématiques. Dans le domaine de l'orchestration se fait remarquer certaine participation de la percussion, la dramaturgie musicale toute entière oscillant à présent entre le grotesque, le tragique et le lyrisme. Tiennent à cette phase : *Omagiu lui Țuculescu* [Hommage à Țuculescu], *Muzică funebră* pentru vioară și pian [Musique funèbre pour violon et piano], *Trio pour violon, cello et piano*, *Sonate pour deux violoncelles*, *Sonate pour deux altos*, le poème *În marea trecere* [Pendant le grand passage] sur le texte de Lucian Blaga.

Les cinq instruments qui soutiennent la partition conçue comme un hommage à l'art du grand peintre Ion Țuculescu (créée en 1967) apparaissent dans la Monodie, le Ricercar et le Canto sospeso, les dernières pages manifestant très clairement, par exemple, la technique d'un travail de composition de type sériel appliqué à de petites surfaces, très ressemblante à la technique même du peintre auquel l'œuvre rend hommage :



Musique funèbre pour violon et piano, op. 34, dédicacée „à la mémoire des victimes d'Auschwitz" (1969), se situe au début d'un chemin qui accumulera les expériences de ce genre ; l'histoire imaginée se déroule tout doucement, tout en profondeur. Le piano, au commencement, imite d'une manière surprenante la partie du violon, puis le discours fait place aux clusters, aux signaux répartis en registres extrêmes, revenant au point initial,

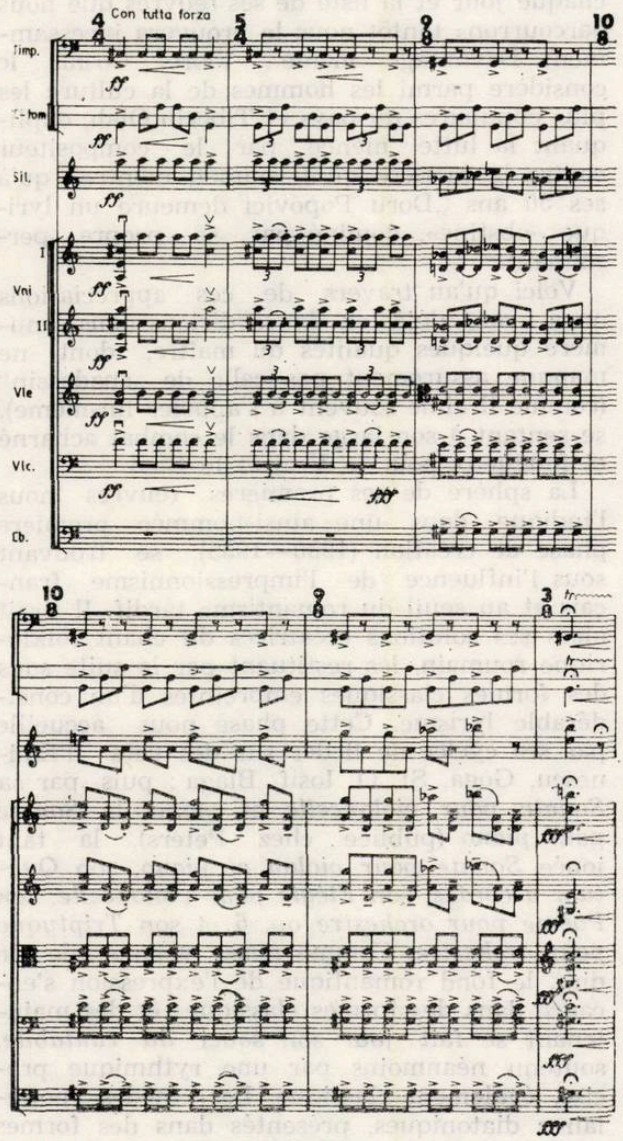
après des „échappées“ qui extériorisent des cris, des appels bouleversants.

Dans la série des ouvrages d'orchestre de cette période se trouvent la *I*e et la *II*e *Symphonie*. La première annonce l'inauguration d'une nouvelle étape créative que le compositeur caractérise, par ses propres mots, comme une synthèse sério-modale, le travail étant ici d'une complexité sévère. Engagé sur cette route, Doru Popovici, poursuivant dans un esprit de suite immanquable ses principes visant à l'accessibilité et à la simplicité, découvre des moyens de langage et d'expression convenant effectivement aux deux directions. De ce point de vue, il n'est pas dépourvu d'intérêt de connaître son jugement sur Alban Berg d'une part, sur Paul Constantinescu de l'autre. „Sa musique — dit-il en parlant du premier — pousse chaque jour comme une forêt séculaire sans perdre une seule heure. Nous autres qui avons percé et approfondi ses mille aspects formels mais surtout ses nuances de contenu, au travers d'une limpide et miraculeuse fusion de «vieux» et «neuf», nous explorons, voire même involontairement, son nom, ses outils, les traces de ses mains hâtives et tout son être psychique, véritablement admirable. Oui... cet être qui créa un art majeur, durable comme un incommensurable chant cosmique, jusqu'à la génèse !“. Il est visible que les valeurs sont appréciées depuis la position de l'homme, de l'âme, transgressant jusqu'aux moins incompréhensibles des aspects de la création.

Dans le même temps, il apprécie la *Miorita* de Paul Constantinescu comme „une fusion géniale entre les moyens d'expression du madrigal palestrinien et ceux de notre folklore. Dans son lyrisme extatique — observe-t-il —. tel le léger et contaminant balancement d'un bois, on sent quelque chose qui relève de la musicalité de cette terre“. Symbolique cette remarque de la part d'un compositeur dont la musique renvoie sans cesse à la musicalité de l'espace où l'on vit. Au fait, dans tout ce qu'il crée et toujours, Doru Popovici aperçoit les grands attributs de l'existence, du passage de l'homme sur la terre

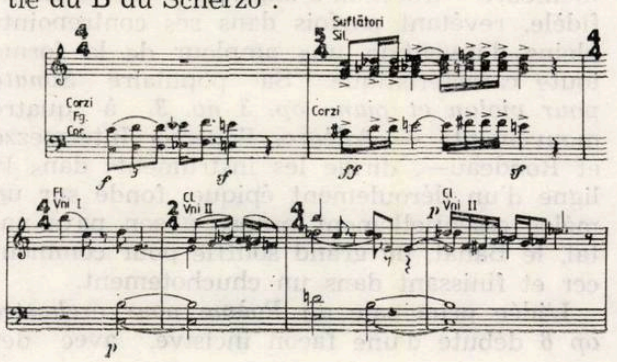
Sa *II*e *Symphonie, „Spielberg“, op. 30* (1965—1966), pour cordes, hautbois et percussion, dédiée aux carbonari, réunit trois mouvements : une passacaille, une fugue et un ricercar. Le récitatif dramatique, le cri rythmé et le choral percutant, mystérieux, s'articulent par des accumulations longuement et dûment préparées aux rythmes découlant de matrices spécialement conçues pour jaillir comme des faits qui se précipiteraient dans un déchaînement impétueux où, néanmoins, l'espoir et le rêve restent présents au travers de solos et de cantilènes délicieux.

La même phase créative renferme une de ses plus remarquables réussites : le *Concerto pour orchestre* (1960), que le compositeur Stefan Niculescu considère comme l'„une des œuvres les plus caractéristiques au point de vue du style“. La mélodie intensément chromatisée y conserve son caractère *cantabile*, alors que parallèlement le rythme — prouvant certaines tendances à l'aphorisme — se déploie en cellules fort simples, relevant d'une modalité toute naturelle ; la polyphonie qui en résulte étale des volumes d'accords à deux



La IIe Symphonie „Spielberg“

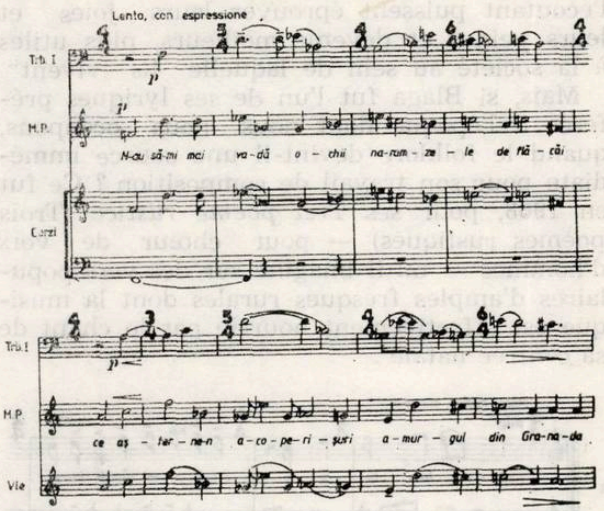
ou trois lignes réelles, la partie orchestrée combinant les timbres dans une manière elle aussi simple mais efficace. En voici une partie du B du Scherzo :



Toute une riche série de cantates est présente également dans cette phase, le compositeur manifestant d'ailleurs une véritable passion pour ce genre. Les thèmes en sont divers et n'en fait pas défaut, on le devine, l'exhortation à la paix (*Noapte de august* / Nuit d'août / ; *Porumbeii morţii* / Les colombes de la mort / ; *Patria mea* / Ma patrie / ; *Omagiu lui Palestrina* / Hommage à Palestrina /). Cette dernière cantate, portant le numéro d'opus 29, introduit une modalité de composition nouvelle : l'écriture vocale et instrumentale réalise une fusion coulée dans le moule vocal, la ligne mélodique suivant les exigences du style palestrinien : „Si l'esprit instrumental se fait aujourd'hui voir chez certains compositeurs — remarque Doru Popovici — jusque dans la musique vocale, chez moi c'est tout l'inverse, dans la musique instrumentale le concept vocal prédomine visiblement".

Dans le voisinage immédiat de ces ouvrages et professions de foi se placent ses premiers opéras : *Prométhée, op. 13* (libretto, Victor Eftimiu) — 1958, et *Marianna Pineda*, op. 28 (libretto, Federico Garcia Lorca) — 1965—66. Ce sont des partitions jouissant aujourd'hui comme hier de la meilleure appréciation. Dans le genre de l'opéra, quel que soit le domaine thématique, le compositeur se propose de réaliser une musique originale éclairée par le geste sublime du sacrifice : dans le premier des ouvrages, l'élément symbolique — le feu — augmente l'aspiration à la victoire de l'homme qui lutte avec sa destinée : dans le deuxième, la vie de l'héroïne n'est qu'un acte nécessaire sur la voie du sacrifice pour atteindre ses idéals. Nous sommes convaincus que Doru Popovici s'est engagé sur le chemin de la réalisation des deux opéras étant persuadé de la grande valeur que constitue l'opéra expressionniste viennois (d'ailleurs cette idée est l'objet d'une importante étude du musicologue Doru Popovici). Preuve en sont ses paroles : „...la nécessité de dépasser le concept traditionnel de la tonalité en intégrant dans la musique de nouvelles dimensions sonores". Et même si l'ensemble des problèmes soulevés a pris un „chemin qui ne coïncide pas toujours avec les exigences du public", les conquêtes ne sauraient être ignorées puisque dans un intervalle de quelques décennies seulement la musique s'est enrichie d'une vaste gamme de modalités expressives". Le travail de composition sériel des opéras susmentionnés, envisagé rien qu'au travers des séries modèle, témoigne de l'intention de l'auteur à réaliser un agencement harmonieux avec la note spécifique des modes folkloriques roumains, particulièrement avec les intonations du chant de Bihor ou quelques autres zones du pays.

Quant aux formes qu'il utilise pour élaborer ses opéras, remarquable est notamment la structure de *Marianna Pineda* : Prélude, Passacaille, Récitatif-Elégie (2e scène), Allegro, Allegretto, Motteto, Fugue (3e scène). Mais là encore, tous les détails s'estompent devant la poésie du melos, toujours présente comme dans le dialogue de l'héroine avec elle-même :

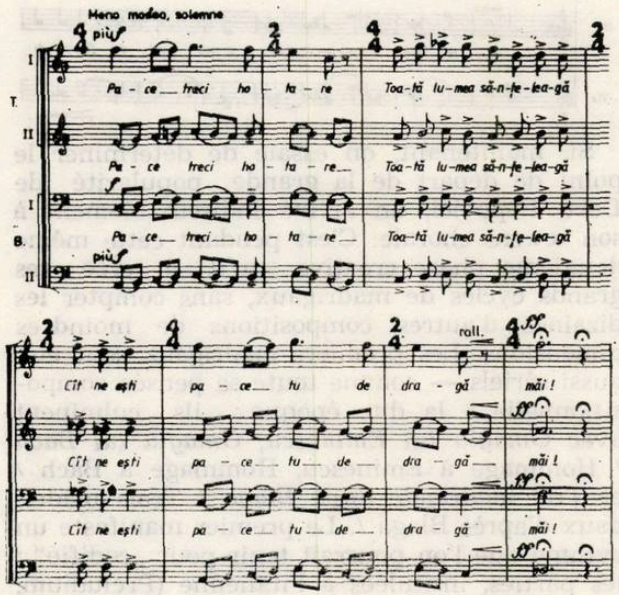


Si, maintenant, on essaie de déterminer le point de départ de la grande popularité de Doru Popovici, on arrive indiscutablement à son œuvre chorale. C'est pendant cette même deuxième phase créative qu'il a créé ses grands cycles de madrigaux, sans compter les dizaines d'autres compositions de moindres dimensions. Les premiers madrigaux sont eux aussi sériels — comme toute sa pensée compositionnelle à la dite époque ; ils culminent avec *Omagiu lui Eminescu, Omagiu lui Bach* / Hommage à Eminescu, Hommage à Bach / et *Trei madrigale după Blaga* / Trois madrigaux d'après Blaga /. Le premier manifeste un rythme que l'on pourrait tenir pour „codifié" ; les parties, intitulées à l'italienne (Preludium, Eterofonia e Monodia, Polifonia) constituent des *clusters*, autant de nappes sonores qui renforcent les saveurs de la lyrique éminescienne. Dans l'*Hommage* dédié au grand cantor de Leipzig, les *clusters* sont disposés symétriquement rappelant ainsi les architectures de Bach même, aux voix déployées en volumes grandioses. Enfin, dans les trois madrigaux d'aprés Lucian Blaga, la philosophie du poète qui a défini et chanté la spiritualité de l'espace carpatique est rendue par des lignes chromatiques bien „sages", la polyphonie qui en résulte étant d'une âpre douceur, propre semble-t-il à une confession lyrique de cette qualité : *„Tîlcul florilor nu-i rodul / Tîlcul morţii nu-i glodul / Tîlcul flăcării nu-i fumul / Tîlcul vetrei nu-i scrumul"* (Le sens des fleurs n'est pas le fruit / Le sens de la mort n'est pas la boue / Le sens de la flamme n'est pas la fumée / Le sens du foyer n'est pas la cendre).

Avec une fermeté issue du cœur et renforcée de surcroît par l'ajout d'une remarque toute professionnelle, Doru Popovici déclare : „Je ne pense pas qu'un grand art ne soit aussi accessible... ce ne sont pas les moyens d'ex-

pression qui déterminent la viabilité d'une œuvre, mais le talent, l'expressivité, l'originalité et surtout le contenu, qui rendent précieux un ouvrage, si bien que les hommes en l'écoutant puissent éprouver leurs joies et leurs peines et devenir meilleurs, plus utiles à la société au sein de laquelle ils vivent"

Mais, si Blaga fut l'un de ses lyriques préférés à l'époque dont nous nous occupons, quand le folklore devint-il une source immédiate pour son travail de composition ? Ce fut en 1963, pour ses *Trei poeme rustice* (Trois poèmes rustiques) — pour chœur de voix d'hommes — où il imagine sur des vers populaires d'amples fresques rurales dont la musique est effectivement nourrie par le chant de sa contrée natale :



De nouveau, pour mieux commenter ces compositions, nous faut-il recourir aux remarques du musicologue qu'est aussi Doru Popovici. C'est ainsi qu'un jour, analysant la musique de Timotei Popovici, éminent illustrateur du village roumain, notre compositeur déclarait que le monde de celui-là „est celui du village roumain d'hier où, sur un ton évocateur de ballade, les vieux parlent à leurs chers petits-enfants des temps jadis, où la grand'mère file dans une ambiance nostalgique, où, dans le ciel d'automne, les jeunes suivent du regard les grues qui abandonnent le pays en s'élançant vers les lointains parfumés des mers du Sud, cependant que le poète du village contemple une nature tout en fraîcheur, dans un ton de fine musicalité et frémissement lyrique". Ce sont précisément les tons des fresques de Doru Popovici et de tant d'autres œuvres lui appartenant. Il n'est pas exclu que ce soit à travers ce filon que se fit place, peu à peu, dans sa musique, cette sérénité byzantine qui, dès lors déjà, se manifeste dans ses hymnes intitulés suggestivement : *Nicolae Iorga înaintea morţii* / Nicolae Iorga devant la mort /, *Imn muncii* / Hymne au travail /, *Limba noastră* / Notre langue /.

Nous voici arrivés à sa plus récente phase créative. Selon ses propres appréciations, elle a pour caractère principal le diatonisme byzantin ; toutefois, les asymétries mélodiques et rythmiques des faisceaux sonores ainsi que l'équivoque modale viennent s'ajouter au fondement de sa musique devenue entre temps hiératique, méditative. Certes, il ne renonce à aucune de ses conquêtes passées ; il les réunit dans une forme sonate où la mûre et tranquille sagesse de l'expression devient le berceau de leur synthèse. C'est maintenant qu'il crée la *IIIe Symphonie „Byzantine"* (1967) ; la *IVe Symphonie „A la mémoire de Nicolae Iorga"* (1973) ; ses opéras *Interogatoriul în zori* (Interrogatoire à l'aube), 1975 et *Noaptea cea mai lungă* (La nuit la plus longue), 1977 ; un grand nombre de madrigaux rendant hommage à d'illustres figures, des cantates telles que *Epitaf Eftimie Murgu* (Epitaphe pour Eftimie Murgu), *In memoriam poetae Mariana Dumitrescu*, *Cîntec de speranţă* (Chanson d'espoir), *Baladă veneţiană* (Ballade vénitienne) etc. Ses démarches compositionnelles sont à présent hiératiques, aux rythmes simples, les faisceaux sonores s'appuyant sur des cantilènes de large souffle, de petits contrastes se faisant voir seulement dans les mouvements lents.

La IIIe Symphonie commence par un Prélude, suivent un choeur de voix d'hommes avec solo de basse, une symphonie pour cordes, un chœur de voix de femmes lydien, une transition parlando rubato et, pour finir, un Postlude pour deux violons solos, le tout se déroulant par excellence au niveau vocal.

La IVe Symphonie, ouverte par une passacaille des cordes graves, s'appuie sur un *chant long* moldave, présenté en deux tonalités, très apte à fournir de riches ressources au développement polyphonique. Le Scherzo-Ricercar a un profil grotesque et conduit vers le finale-ode avec chœur ; on pourrait dire que ce sont là les pages les plus inspirées de Doru Popovici en matière de transfiguration du legs énescien : en effet, l'hymne dédié à l'illustre historien roumain mis ignominieusement devant la mort assassine se déroule dans une apothéose, le souffle de la musique devenant ici d'une ampleur peu commune.

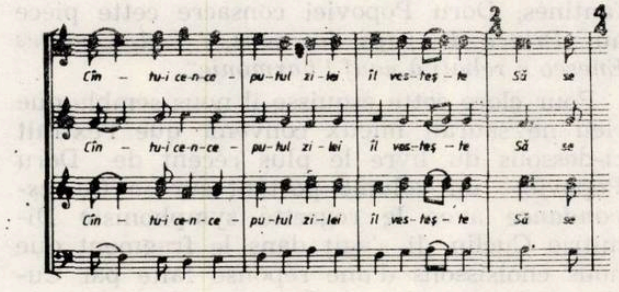
Avec les mêmes moyens le compositeur construit aussi ses opéras les plus récents, lesquels se constituent en autant de symboles de la lutte victorieuse des héros de la nation militant pour l'accomplissement des grands idéaux de la patrie. Dans *Interrogatoire à l'aube* sur un libretto de V. Bîrlădeanu, le héros Ion I. Ion choisit de mourir et rien ne saurait le convaincre à trahir son idéal devant le procureur. L'œuvre témoigne suggestivement de la vérité contenue dans l'une des nombreuses déclarations du compositeur :

„Nombreux sont les titres de mes opus vocaux, symphoniques, vocaux-symphoniques, opéra ou ballet, qui révèlent d'une part à quel point je suis ancré dans la spiritualité de cet antique peuple, et d'une autre part l'abord de thèmes contemporains"

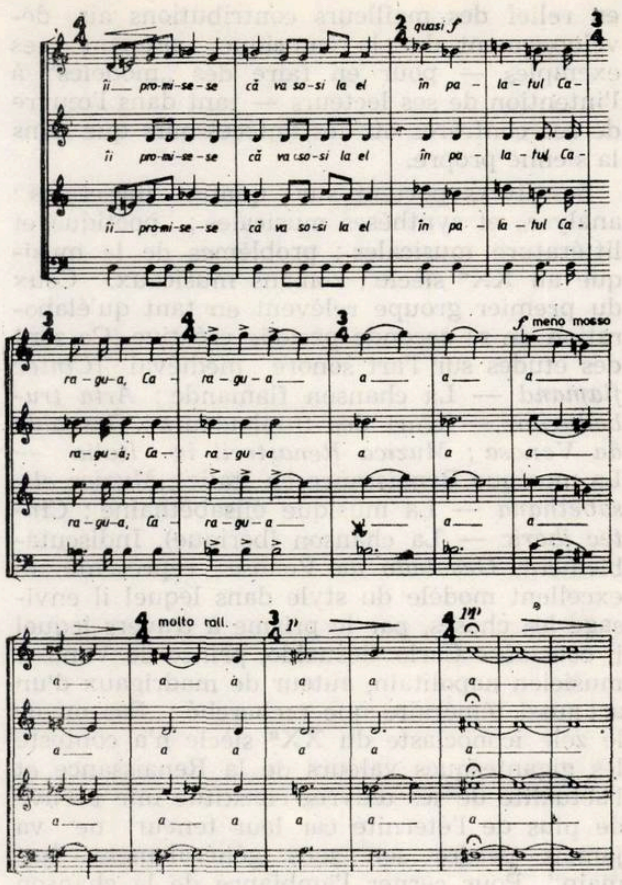
Suivant l'exemple d'Ottorino Respighi, notre fécond compositeur écrit aujourd'hui des suites dans le style ancien à contenu modal, qui répondent on ne pourrait mieux à ses propres besoins de communication. Ce sont, entre autres : *Codex Caïoni, Pastorales transylvainnes, Pastorales d'Olténie, Pastorales du Banat,* bien plantées déjà dans le répertoire national et international.

Les *Pastorales du Banat* (de leur nom roumain *Pastorale bănăţene, op. 65),* pour orchestre à cordes, attestent à nouveau l'intention du compositeur de faire fondre l'un dans l'autre le folklore musical de sa contrée natale et l'ambiance expressive de la musique baroque. Il en résulte une ambiance évocatrice, nostalgique.

Deux exemples me semblent nécessaires pour illustrer sa musique chorale la plus récente : la cantate *Legenda ciocîrliei, op. 72* (1981) / La légende de l'alouette / — dont le point de départ est un texte de Martha Popovici — où le chant des oiseaux, rois des infinis cosmiques, naît d'une musique ancienne dont les sommets atteignent „les tons cristallins" de certains chorals par excellence vocaux, paisiblement rythmés ·



puis, second exemple, sa *Ballade vénitienne, op. 77 (1982),* sur une texte d'Eugen Barbu, qui n'est qu'un récit fabuleux déterminant des sens et des tensions harmoniques et mélodiques rappelant le madrigal dramatique vénitien. Et même si l'axe de pesanteur du mélos semble pour un instant se déséquilibrer, il revient ensuite, chaleureux et ferme dans le lit de la tonalité initiale :



Dans la phase finale du Festival National *„Cîntarea României"* (édition '83), la Chorale de la RTV-Roumaine, sous la direction de A. Grigoraş, nous a offert la plus récente œuvre chorale de Doru Popovici : *Omagiu lui Richard Wagner, op. 81* (Hommage à Richard Wagner) ; c'est un madrigal pour chœur de voix mixtes, sur un poème en prose de Martha Popovici, mis sous le signe „du triomphe de l'éternelle hyménée de la musique et de la poésie". Les leitmotive qui circulent dans la partition, les harmonies, les démarches chromatiques, les modifications de sens de l'arc tensoriel, tout cela est chargé de suggestions et prouve l'art du maître également amoureux de poésie comme de musique.

Enoncée dans les premières lignes de cet exposé et mentionnée par la suite plus d'une fois, la qualité de musicologue et critique musical du compositeur Doru Popovici le garde en permanence présent dans la conscience du public. „Dans le domaine de la musicologie — m'a-t-il expliqué — je me suis efforcé d'analyser le passé de notre art sonore, en partant des positions actuelles, comme dans la perspective de l'avenir et, en même temps, me suis-je penché sur les aspects les plus significatifs des compositions écrites dans ce nouveau profil d'époque".

Comme n'importe quel autre musicien conscient de sa mission, Doru Popovici s'est consacré avec fougue à la recherche et la mise

en relief des meilleurs contributions au développement de la musique, prenant ses exemples — pour en faire des „modèles" à l'intention de ses lecteurs — tant dans l'œuvre de ses confrères ou des antécesseurs que dans la sienne propre.

Ses livres portent sur quatre directions : analyses et synthèses musicales ; poétique et littérature musicales ; problèmes de la musique au XXe siècle ; romans musicaux. Ceux du premier groupe relèvent en tant qu'élaboration de sa seconde période créative. Ce sont des études sur l'art sonore médiéval *(Cîntec flamand* — La chanson flamande ; *Arta trubadurilor* — L'art des troubadours ; *Gesualdo da Venosa ; Muzica Renaşterii în Italia* — La musique Renaissance en Italie ; *Muzica elisabethană* — La musique élisabéthaine ; *Cîntec iberic* — La chanson ibérique). Indiscutablement, *Gesulado da Venosa* représente un excellent modèle du style dans lequel il envisage les choses, par le prisme à travers lequel il considère Carlo Gesualdo, prince de Venosa, musicien napolitain, auteur de madrigaux d'un art aussi téméraire que recherché : „Pas même le zèle iconoclaste du XXe siècle n'a contesté les gigantesques valeurs de la Renaissance et l'actualité de ses œuvres constitue une preuve de plus de l'éternité car leur teneur ne va jamais perdre son sens généralement humain". Pour cerner l'ambiance de la chanson espagnole, il présente ensuite l'Espagne comme un promontoire spirituel de l'Europe, telle une „proue de l'âme continentale", sommet en saillie dont il a éprouvé la fascination dès ses plus jeunes années.

Imposantes sont aussi ses études sur les chefs-d'œuvre contemporains et particulièrement roumains. Ses livres anthologiques *(Introducere în opera contemporană* — Introduction à l'opéra contemporain ; *Corespondenţe spirituale* — Correspondances spirituelles ; *Muzica corală românească* — La musique chorale roumaine ; *Începuturile muzicii culte româneşti* — Les débuts de la musique savante roumaine) attestent le chemin parcouru par le musicologue Doru Popovici animé de sa foi dans les grandes valeurs de l'école nationale de composition. Ses considérations sont, chaque fois, émises avec la pertinence du compositeur subtil et d'un goût raffiné, du très doué praticien connaisseur averti des détails pleins de sens.

Parmi ses romans musicaux, choisissons pour le définir, sa pensée mise en exergue au début du livre *Peste deal...* (Au-delà de la colline...) : „J'ai essayé d'apporter une modeste contribution personnelle à l'illustration de la vie et de l'œuvre du grand musicien de mon cher Banat et. dans le même temps, de brosser un tabeau saisissant de la lutte acharnée menée par les Roumains du Banat, de Transylvanie et de tout le territoire de la Roumanie, contre les iniquités causées par un monde agonisant, de triste, fort triste souvenir...".

Néanmoins et sans aucun doute, l'opus musicologique le plus représentatif est le volume des *Corespondenţe spirituale* (Correspondances spirituelles) où l'on trouve des portraits de compositeurs préférés et de collaborateurs, des analyses de chefs-d'œuvre significatifs. Le livre comprend trois sections : *Simboluri* (Symboles), *Evocări* (Evocations) et *Nuanţe* (Nuances). Le ton en est celui d'une causerie au coin du feu, dans le genre : „Je me souviens...", ou bien „La Dobroudja est pour moi... esprit apollonien", „Ion Caioni est né à...", „ceux qui l'ont connu...", etc.

Qu'il s'exerce dans la composition, la musicologie ou la critique musicale, Doru Popovici professe son credo avec une fermeté égale : „La maîtrise n'a rien à voir avec le métier. elle est intimement et indestructiblement liée aux significations majeures du contenu d'idées et de sentiments".

Ne pas omettre de faire valoir ici, dans l'ordre de l'activité de publiciste dont témoignent ses plus de 1000 articles dans la presse, l'intéressante explication qu'il donne de la large appréciation accordée aujourd'hui à Georges Enesco : „Son lyrisme exprime le plus souvent le *dor* roumain réduit à son essence". D'ailleurs, quoi de plus édifiant pour le culte que lui-même voue à l'illustre maître que son *Madrigal pour Georges Enesco* ? Sur les vers de V. Bucuroiu, confiant sa musique à de jeunes et vibrantes voix enfantines, Doru Popovici consacre cette pièce au *„Prince du pays des sons, / Lui, Georges Enesco a rebâti à neuf l'harmonie"*.

Pour clore cette esquisse il nous semble que rien ne saurait mieux convenir que l'extrait ci-dessous du livre le plus récent de Doru Popovici : un volume portant sur sa *Correspondance* avec le regretté symphoniste Dimitrie Cuclin. Il s'agit dans le fragment que nous choisissons d'une réponse faite par Cuclin à la question :„Qu'est-ce donc que la musique ?".

„La musique c'est l'harmonie existante, de l'esprit, psychologiquement mise en mouvement de vie au moyen du son musical. La musique est donc l'essence spirituelle formulée en substance psychologique et réalité sonore. Ce n'est pas encore tout. Par la parfaite organisation des relations et proportions mélodiques, harmoniques, contrepuntiques et architecturales, par la sensibilité strictement subordonnée à la force, par l'intelligent mariage entre la subjectivité et l'objectivité, la musique remplit son rôle éthique suprême dans l'harmonie duquel toutes les inspirations des branches spéciales de l'activité spirituelle et matérielle humaine enfoncent leurs racines".

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 3 48 p. București — Martie 1984

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Ioana Kassargian — „Fluieraș doinind"

I. P. Informația — c. 2101

42. 416

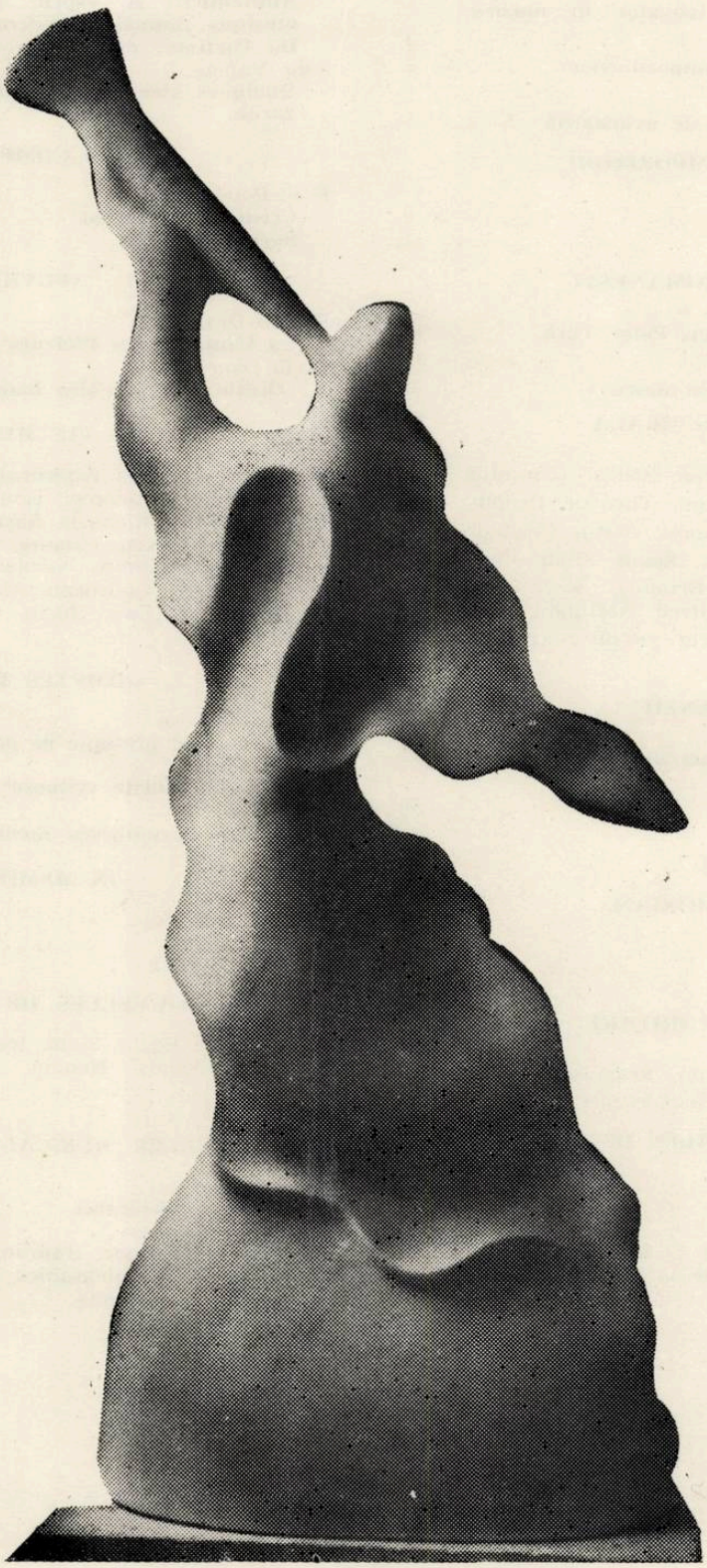
Lei 15

4

MUZICA

APRILIE 1984

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST



SIBIU

CUPRINS

Vasile Tomescu
Alexandru Leahu
Autenticitate și spirit inovator în muzica românească contemporană 1
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . 3
Zeno Vancea
Cîteva idei despre muzica de avangardă . . 5

TINERI COMPOZITORI

Fred Popovici
Cristian Brâncuși 8
Sorin Lerescu 11

CREAȚII ROMÂNEȘTI

Emiliu Dragea
Cantata „Pleiadele" de Hans Peter Türk . . 14
Liviu Dănceanu
„Oratio II" de Călin Ioachimescu 15

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Doina Andronache și Ștefan Bonea, Luminița Vartolomei, Liviu Dănceanu, Theodor Drăgulescu, Michaela Roșu, Viorel Crețu, Cristian Mihăilescu, Cristina Sârbu, Edgar Elian, Carmen Stoianov, Nicolae Brînduș, Sorin Lerescu, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Mircea Ștefănescu, Dan Buciu, Rodica Iliescu-Georgescu 18

RECENZII

George Sbârcea
Un manual practic de percuție 37
Dan Mizrahi
„Acordeonistul virtuoz" 37
Paul Leu
Ciprian Porumbescu inedit 38

IN MEMORIAM

Laurențiu Profeta
Ion Barta
Radu Șerban 38

DE PESTE HOTARE

Semnează :
Edgar Elian, Ioana Ieronim, Francisc Laszlo, Sanda Nenoiu, Carmen Păsculescu-Florian . 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Pascal Bentoiu
Valentin Gheorghiu 44
Gheorghe Ciobanu
Théorie, pratique, tradition — facteurs complémentaires indispensables de la musique byzantine ancienne 45

SOMMAIRE

Vasile Tomescu
Alexandru Leahu
Authenticité et esprit d'innovation dans la musique roumaine contemporaine 1
De l'activité de l'Union des Compositeurs . 3
Zeno Vancea
Quelques idées concernant la musique d'avant-garde 5

JEUNES COMPOSITEURS

Fred Popovici
Cristian Brâncuși 8
Sorin Lerescu 11

ŒUVRES

Emiliu Dragea
La Cantate „Les Pléïades" de Hans Peter Türk 14
Liviu Dănceanu
„Oratio II" de Călin Ioachimescu 15

LA VIE MUSICALE

Signataires : Doina Andronache et Ștefan Bonea, Luminița Vartolomei, Liviu Dănceanu, Theodor Drăgulescu, Michaela Roșu, Viorel Crețu, Cristian Mihăilescu, Cristina Sârbu, Edgar Elian, Carmen Stoianov, Nicolae Brînduș, Sorin Lerescu, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Mircea Ștefănescu, Dan Buciu, Rodica Iliescu-Georgescu 18

COMPTES RENDUS

George Sbârcea
Un manuel pratique de percussion 37
Dan Mizrahi
„L'accordéoniste virtuose" 37
Paul Leu
Ciprian Porumbescu inédit 38

IN MEMORIAM

Laurențiu Profeta
Ion Barta
Radu Șerban 38

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

Signataires : Edgar Elian, Ioana Ieronim, Francisc Laszlo, Sanda Nenoiu, Carmen Păsculescu-Florian 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Pascal Bentoiu
Valentin Gheorghiu 44
Gheorghe Ciobanu
Théorie, pratique, tradition — facteurs complémentaires indispensables de la musique byzantine ancienne 45

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR 4 (380) APRILIE 1984

AUTENTICITATE ŞI SPIRIT INOVATOR ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Expresie a gîndirii social-politice a preşedintelui ţării, Nicolae Ceauşescu, volumul *Artă şi literatură* cuprinde o vastă şi complexă problematică specifică unor domenii esenţiale ale spiritualităţii româneşti contemporane. În dezbaterea de înaltă principialitate şi exigenţă a fenomenului de cultură, în orientările date creatorilor de frumos, cu care se identifică astăzi întreaga naţiune, secretarul general al partidului conferă şi artei sunetelor şi slujitorilor acesteia o importantă finalitate educativ-patriotică, o nobilă misiune de a contribui la edificarea moral-estetică a societăţii, la cultivarea valorilor umaniste, la promovarea păcii şi colaborării internaţionale.

Am retrăit, la lectura vibrantelor pagini ale acestui volum, momentele proeminente ale vieţii culturale şi artistice din patria noastră desfăşurate fie de sine stătător — congrese, consfătuiri, întîlniri ale secretarului general al partidului cu actîvişti din aceste domenii —, fie în contextul unor evenimente ale vieţii politice în ansamblu. Toate aceste pagini din cronica vie a dezvoltării culturii şi artei noastre noi îşi află în volumul *Artă şi literatură* mărturia elocventă a unor îndrumări, îndemnuri, chemări însufleţite de patriotism fierbinte, de umanism revoluţionar, de viziune militantă în măreaţa operă de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe vatra străbună. Muzicienii, toţi artiştii şi creatorii dinamicului ev socialist aspiră, mai presus de orice, ca redînd „prin mijloace proprii munca gigantică desfăşurată de constructorii socialismului, să facă să dăinuiască peste vremuri minunatele acte de eroism ale minunatului nostru popor, liber şi stăpîn pe destinele sale".

Responsabilitatea compozitorilor, interpreţilor, teoreticienilor şi educatorilor muzicali potenţată de ritmurile dinamice ale contemporaneităţii, a constituit dintotdeauna raţiunea de a fi a creatorilor şi artiştilor, adevărata lor vocaţie : „în fiecare epocă, marea artă reflectă imperativele vieţii sociale, idealurile oamenilor, existenţa, munca şi preocupările celor ce muncesc", se arată în volumul citat. „Marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei ţării lor. Cîntecul i-a însufleţit odinioară pe înaintaşii noştri în lupta pentru eliberarea naţională şi socială, pentru înfăptuirea unirii, crearea statului naţional unitar şi cucerirea independenţei, în lupta revoluţionară împotriva exploatării şi împilării. În anii de după eliberare, în marile bătălii duse pentru victoria revoluţiei socialiste şi transformarea revoluţionară a societăţii, cîntecul a sporit marele elan patriotic al maselor, a răscolit conştiinţe, chemînd tot ceea ce avea mai bun naţiunea noastră la realizarea programului partidului comunist, la munca pentru refacerea şi înflorirea socialistă a ţării". Şi, în mod logic, demnitatea de a sluji ţara nouă, oamenii de azi : „A continua această nobilă tradiţie militantă a muzicii noastre în condiţiile epocii desăvîrşirii socialismului — ce întrece în măreţie şi strălucire toate epocile anterioare din istoria poporului român — este o înaltă îndatorire de cinste pentru toţi compozitorii din România".

Receptivi faţă de transformările care au loc în sensibilitatea şi gîndirea contemporană, participînd cu ingeniozitate şi dăruire la efortul mondial pentru elaborarea unui mesaj muzical al epocii noastre, creatorii României socialiste sînt profund ataşaţi adevărului vieţii şi luptei naţiunii în mijlocul cărora s-au născut : „Artei şi literaturii le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire şi perfecţionare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri ; trebuie înlăturată orice tendinţă de exclusivism sau rigiditate manifestată în acest domeniu. Esenţial este ca fiecare artist în stilul său propriu, păstrîndu-şi individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conţinutul operei sale, să urmărească ca ea să-şi găsească drum larg spre mintea şi inima poporului".

Pe acest fascinant şi temerar drum al înnoirii, nu solitar, steril, ci deschis contactului fecund cu viaţa şi aspiraţiile compatrioţilor, cu marile tradiţii şi cu transformările artei contemporane, consacrarea valorilor, dezbaterea critică a fenomenului muzical curent cu luminile şi umbrele lui, sublinierea resurselor generoase, a trăsăturilor autentice ale noului sînt îndatoriri de seamă ale factorilor vieţii muzicale : „Este de la sine înţeles că libertatea de

creație, garantată în societatea noastră, nu implică pasivitate din partea presei, a criticii de specialitate, a uniunilor, față de orientarea pe care o capătă unul sau altul dintre genurile artistice, față de conținutul operelor de artă... Critica muzicală trebuie să aducă o contribuție esențială la cristalizarea cît mai originală a școlii muzicale românești contemporane, la promovarea unui larg schimb de opinii, care să contribuie la afirmarea celor mai înaintate poziții în creația muzicală, la îmbogățirea continuă a conținutului și la ridicarea nivelului ei artistic".

O profundă semnificație programatică o are evidențierea însușirii artei sunetelor de a purta în întreaga lume solia înaltă cu care a fost învestită : „Muzica are minunata capacitate de a se face înțeleasă pe toate meridianele ; ea are limba ei proprie, internațională, care nu cunoaște granițe și care tocmai de aceea înlesnește comunicarea directă și apropierea între oameni și popoare. Muzica trebuie să fie un mesager al dorinței popoarelor de a trăi în pace și bună înțelegere, de a pune geniul uman în slujba construcției, a progresului și bunăstării maselor, și nu a războiului și distrugerii. Muzica trebuie să fie un apel patetic la rațiune, la luciditate, la răspundere față de soarta omenirii... Compozitorii noștri sînt chemați să dea glas sentimentelor internaționaliste, de solidaritate ale poporului român cu toate popoarele care luptă pentru eliberare națională și socială, împotriva asupririi și războiului, dorinței sale arzătoare de pace și colaborare internațională".

Punînd întreaga putere de muncă, talentul și măiestria lor în slujba culturii socialiste, muzicienii din patria noastră vor milita pentru înfăptuirea cu mijloace specifice a înaltelor cerințe cuprinse în programul ideologic al partidului, în cuvîntările rostite de secretarul său general.

Dr. Vasile TOMESCU

★

Cultura muzicală românească a ultimelor două decenii a cunoscut o asemenea înflorire pe toate planurile de manifestare, încît ea prefigurează pe deplin ideea unei conștiințe artistice și sociale al cărei înalt grad de dezvoltare să se afle în deplină concordanță cu progresul bazei materiale a societății.

Mai presus decît bogăția de lucrări de valoare și decît prestigiul personalităților ce contribuie la afirmarea muzicii noastre și peste hotare rămîne calitatea ei de a fi grăitoare pentru spiritualitatea românească, tocmai prin marea ei diversitate de stiluri.

În lumina acestor constatări, ideile conducătoare cu privire la menirea artei, cuprinse în discursurile secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, își găsesc un corespondent nemijlocit în realitatea vieții noastre muzicale, constituind tot atîtea temeiuri de dezbatere.

Așa bunăoară, cerința reflectării realităților noastre într-un spirit dinamizator, pătruns de autenticitatea simțirii hrănite cu valorile nepieritoare ale patrimoniului nostru cultural — care converge spre exprimarea aforistică : „Acela care poate merge la izvor nu trebuie să meargă la ulcior" — rezumă un întreg crez al muzicianului român contemporan. Poate că nici într-un alt domeniu, sursa folclorică n-a inspirat atîtea soluții originale ca în muzica românească actuală. Vehiculînd un limbaj în care realitățile, ideile, aspirațiile sînt simbolizate nu prin elemente de suprafață, mimetice, ci prin afinități de ordin structural, creatorul de astăzi caută în tezaurul folcloric — asemenea lui Enescu și lui Bartók — elementele chintesențiale ce asigură accesul spre exprimarea straturilor de profunzime ale sufletului românesc. Prețuirea acordată folclorului în anii puterii populare, amploarea cercetărilor întreprinse, înflorirea culturii de masă, au deschis în fața muzicianului un cîmp de valori permanent accesibil sintezelor celor mai îndrăznețe. Și tocmai acestora le datorăm recunoașterea largă a originalității școlii noastre muzicale în confruntările internaționale.

Dar spiritul de sinteză — ca fenomen al conștiinței, ca atitudine față de lumea valorilor și nu ca problemă de măiestrie — izvorăște dintr-o îndelungată acumulare prealabilă ; fapt pe care Enescu îl exprima atît de convingător în 1912 : „Numai după ce multe, cît mai multe temperamente cu adevărat artistice vor vibra sincer în fața acestui mediu, se va putea spune că muzica lor are un caracter ce ne este propriu". Accentul de greutate pe care genialul muzician îl așterne asupra mediului de inspirație și a capacității de a-l asimila efectiv elucidează antinomia plină de tîlcuri dintre „ulcior" și „izvor" ; în sensul că izvorul trebuie să devină realitate interioară, zestrea nepieritoare a conștiinței artistice, care ajunge doar astfel să facă inutilă mijlocirea feluritelor „ulcioare" de împrumut, înlăturînd convenționalismele, manierele, módele, pastișele, deopotrivă de *exterioare* ființei autentice a operei, fie că provin din afara perimetrului nostru cultural, fie chiar din lăuntrul lui. Împotriva asimilării formale a tradițiilor, poetul Ion Barbu se ridica încă din perioada dintre cele două războaie, afirmînd : „Cred că porțile țărănești, iile, balaurii, feții frumoși, mozaicurile și zugrăvelile bizantine conduc poezia la un stil pastiș ori pestriț (...) patriotismul pentru poeți, constă în a lega destinele de viața superioară și puternică a versurilor lor".

Fără îndoială, emblemele, motivele, intonațiile folclorice au o funcție evocatoare ce nu trebuie de fel desconsiderată ; dar tensiunea metaforică pe care ele o conțin potențial nu

se liberează decît prin contactul cu miezul incandescent al impresiilor de fond ce însufleţesc opera în felul unei fiinţe menite să pună în rezonanţă simţirea alteia. În lipsa acestuia, formulele folclorice rămîn „litere moarte", palide figuri de stil într-un text ce tinde să ia înfăţişarea unui colaj. Tocmai de aceea Enescu refuza epitetul de „stil" — „care arată ceva făcut", spunea el — în favoarea celui de „caracter românesc", pentru a sublinia suflul de autenticitate ce străbate Sonata a III-a pentru pian şi vioară. Dimpotrivă, proiectul artistic saturat de ecoul afectiv al ambianţei autohtone devine capabil să transfigureze orice fel de procedeu, aşa cum atestă lucrările enesciene din perioada în care autorul nu întrevedea posibilitatea sintezei dintre simfonism şi folclor, dar care sugerau străinilor o neîndoielnică apartenenţă la spiritualitatea sud-estului european. Sînt bine cunoscute şi cazurile în care reprezentantul unei anumite şcoli adoptă intonaţiile folclorice ale unei culturi foarte îndepărtate în spaţiu sau timp, rămînînd autentic naţional prin concepţie, prin modul de a-şi imagina raporturile intime ce guvernează substanţa operei. Sînt de remarcat, în aceeaşi ordine de idei, tentativele compozitorilor noştri de a umaniza şi personaliza feluritele materiale fonice produse de civilizaţia tehnică (bunăoară cele electronice) şi a le face transparente chiar pentru sugestiile folclorice.

În mod evident, spiritul inovator din creaţia românească se afirmă ca spirit de sinteză prin excelenţă, izvorît din lumea conţinuturilor conştiinţei care îşi alege mijloace, ghidează selecţia şi în acelaşi timp o validează ca soluţie artistică. Diversitatea de stiluri şi mijloace devine astfel premiza accesului spre o retrăire a lumii valorilor la o tensiune la care numai opera autentică predispune.

Pentru marele public — a cărui exigenţă a crescut în ultimii ani —, evoluţia muzicii noastre în direcţia unor sinteze de conţinut, al impregnării ei cu sugestii provenite din toate sferele creativităţii româneşti, constituie calea cea mai sigură a regăsirii „izvorului", adică a aspiraţiilor înalte ale fiinţei, înnobilate prin muzică. Prin asemenea lucrări, în care inovaţia, anvergura, vehemenţa expresiei, se nasc din însăşi natura angajată a imaginilor ce ţintesc „a face să ţîşnească focul din inimi" — cum se exprima Titanul — compozitorii noştri îmbogăţesc cu adevărat nu numai tezaurul culturii noastre naţionale, si şi patrimoniul artei universale.

Alexandru LEAHU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Agenda

În luna februarie 1984 au avut loc următoarele acţiuni ale Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R.S.R. : 3, 10, 17, 24 au avut loc întîlnirile muzicale de la Teatrul „Ţăndărică" din Bucureşti, continuînd ciclul de expuneri cu exemplificări pe teme din istoria muzicii, prezentate de muzicologii Iosif Sava şi Petre Codreanu. ● La 8 februarie, la Casa Centrală a pionierilor şi şoimilor patriei din Municipiul Bucureşti a avut loc acţiunea *Dialog cu artele* — cu participarea compozitorului Aurel Giroveanu. ● La 10, 11, 12 februarie la Timişoara s-a desfăşurat Consfătuirea dirijorilor formaţiilor corale de amatori din judeţul Timiş ; au participat compozitorii Mircea Neagu şi Ştefan Andronic. ● La 17, 18, 19 februarie la Cluj-Napoca s-a desfăşurat consfătuirea dirijorilor formaţiilor corale de amatori laureate ale Festivalului Naţional „Cîntarea României" din judeţul Cluj ; au participat compozitorii Mircea Neagu şi Ştefan Andronic. ● La 22, 23 februarie la Teleorman compozitorul Ştefan Andronic a îndrumat formaţiile corale de amatori în vederea înnoirii repertoriului.

A. V.

Cenaclele Uniunii compozitorilor

În cadrul cenaclului *Secţiei de muzică corală şi de mase* din 9.II. 1984 au fost prezentate lucrări corale româneşti în primă audiţie. Au interpretat : Corul „Cantata" al cadrelor didactice învăţămînt din sectorul 6 şi Corul Liceului pedagogic din Bucureşti, dirijate de prof. Jean Lupu. Cenaclul a fost organizat în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Vineri 24.II.1984, la sala „George Enescu" a Conservatorului din Bucureşti a avut loc un cenaclu realizat în colaborare cu Uniunea compozitorilor, avînd ca temă : *Realităţile socialiste ale patriei oglindite în creaţia corală românească după 23 August 1944.* A prezentat Iovan Miclea. Şi-au dat concursul formaţii laureate ale Festivalului naţional „Cîntarea României", realizîndu-se un util schimb de experienţă între dirijorii acestora, compozitori şi cadre didactice din Conservator. În program au figurat lucrări corale semnate de : Ioan D. Chirescu, Nicolae Oancea, Paul Constantinescu, Alexandru Paşcanu, Tudor Jarda, Laurenţiu Profeta, Radu Paladi, Ion Vintilă, Irina Odăgescu-Ţuţuianu, Iovan Miclea, Sabin Pautza, Anton Dogaru, Adrian Pop, Nicolae Bucur, A. Doxan.

M. M.

La 2 martie 1984 a avut loc în Studioul muzicii reprezentative al armatei un concert-cenaclu organi-

zat de Uniunea compozitorilor și muzicologilor în colaborare cu Inspectoratul general al muzicilor militare, consacrat audierii unor noi creații din domeniul muzicii de fanfară. Programul a fost susținut de Muzica reprezentativă a armatei, dirijată de colonel *Emilian Ursu*, căpitan *Crișan Pârâu* și locotenent *George Țugui*. Au fost interpretate lucrări originale din creația actuală de fanfară semnate de : Gheorghe Sîrghie — *Gloria zilelor noastre* — uvertură festivă ; Sergiu Paiu — *Steaua României* — marș ; Ion Mitu — *Suita nr. 2* ; Gheorghe Vulpe — *Vin sportivii* — marș ; Ion Chioreanu — *Pămînt strămoșesc*, suită simfonică ; Savel Horceag — *Amintiri* — vals ; Ioan Ursu — *Griviția Roșie*, poem simfonic ; Dumitru Răuță — *Suită transilvană*, suită simfonică ; Corneliu Pătrașcu — *Imagini pastorale*, suită simfonică p. I-a) ; Emilian Ursu — *Glorie*, simfonie (p. I-a și a II-a). La cenaclu au participat : prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", compozitori, muzicologi, profesori din Școala militară de muzică și șefii muzicilor militare.

Ion BADEA

Noi lucrări prezentate la birourile de secții

Secția de operă și balet

Mihnea Brumariu — *Matca*, operă de cameră în 2 acte, 6 tablouri — pe un libret după piesa cu același titlu de Marin Sorescu.

M. M.

Secția simfonică

Lucrări camerale : Ludovic Feldman — *Trei studii de concert pentru pian.* ● Marcel Mihalovici — *Cvartet de coarde.* ● Șerban Nichifor — *Lontano Rag-Time* pentru flaut, block flöte, ossia flaut II, ossia oboi. ● Cristea Zalu — *3 lieduri : Noi, Întoarcere* pe versuri de Maria Teresa Moriglioni Drăgan și *Somnoroase păsărele* pe versuri de Mihai Eminescu. ● Lucrări vocal-simfonice : Anatol Vieru — *Cantata op. 91* pe versuri de Nina Cassian.

E. A.

Secția corală

Mircea Neagu — *București, orașul nostru drag* — voci egale fete, versuri de Traian Iancu. ● Aurel Giroveanu — *Ave patria iubită* — cor mixt cu pian pe versuri de Corneliu Vadim Tudor. ● Cristian Al. Petrescu — *Zdreanță* — mini scenetă pentru cor de voci egale, solistă și pian pe versuri de Tudor Arghezi. ● Radu Paladi — *Sub soarele de August* — cor mixt cu pian pe versuri de Viorel G. Cozma. ● Petre Brâncuși — *Mă duc maică de la tine* — cor mixt pe versuri populare. ● Grigore Nica — *Nufărul* — cor mixt pe versuri de Aurora Conțescu.

Secția de muzică ușoară

Florin Bogardo — *Pace pe pământ oamenilor* — versuri de Ion Argeșeanu. ● Horia Moculescu — *Vals de Aprilie* — piesă de orchestră. ● Vasile Veslovski — *Trivale vals* — piesă de orchestră. ● Henry Mălineanu — *Vals tandru* — piesă de orchestră. ● Adrian Enescu — *Samba disco.* ● Eugen Koffler — *Regrete* și *Ultimele primăveri* — ambele piese pentru pian solo. ● Ion Cristinoiu — *Da și nu* — versuri Roxana Popescu — *Maică măiculița mea ; Hai cu mine* — ambele pe versuri de Eugen Rotaru.

A. V.

Secția didactică

Doina Nemțeanu-Rotaru — *Cartea cu jucării* (Pace pentru jocul copiilor), pentru cor de copii și orchestră de cameră, pe versuri de George Țărnea. ● Liviu Comes — *Două dansuri din Apuseni* (piese pentru oboi și pian). ● Nicolae Ciocoiu — *Baladă* pentru violină, violoncel și pian. ● Dan Buciu — *Două miniaturi pentru vioară și pian.* ● Iovan Miclea — *Minunată-i drumeția* — cor la două voci pe versuri de Nicușor Constantinescu.

S. N.

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii compozitorilor

Gheorghe Dumitrescu — *Simfonia a V-a* (2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., campane, Perc. I : cel., gr. cssa, T-tam, rag., frima ; perc. II : ptti, bgs., trgl., rag., t-tam ; perc. III : tamb. picc., trgl., T-tam ; perc. IV : trgl., sil., glock ; arpa, orga ; corzi).

M. M.

Noutăți editoriale

Partituri

George Draga — *Uvertură de concert nr. 1*

Liviu Dandara — *Sonată pentru un pian singur*

Sigismund Toduță — *Lieduri* pe versuri de Lucian Blaga

Vasile Vasilache jr. — *Melodii alese*

Cărți

George Sbârcea — *Întîlniri cu muzicieni ai secolului XX*

Dumitru D. Stancu — *Pe deal la Teleormănel*

Honterus — *Odae cum harmoniis* (1548), ediție critică cu reproduceri în facsimil și transcriere de Gernot Nussbächer și Astrid Philippi

Harry Negrin — *Opereta, dragostea mea — Ion Dacian*, roman biografic.

Noutăți Electrecord

Colecția Muzică simfonică și de cameră

Paul Constantinescu — *Baladă haiducească pentru violoncel și orchestră*

Franz Schubert — *Simfonia II și III*, interpretate de Filarmonica din Ploiești condusă de Horia Andreescu și Orchestra simfonică din Botoșani condusă de Modest Cichirdan.

Cezar Franck — *Simfonia în re minor*, interpretată de orchestra Filarmonicii „George Enescu" condusă de George Georgescu

Colecția „George Breazul" — Cîntece din cartea satului.

„Astor case luminate" — colinde

Colecția Muzică populară

Maria Ciobanu — *Drag mi-a fost cîmpul cu flori*

Tudorița Gorjanu — *Dor pribeag, de unde vii*

Elena Leftescu-Breazu — *Măi, bădiță de pe Jii*

Polina Manoilă — *Cîntă Tismana și Motru*

Viorel Costin — *Muzică din Maramureș*

Gabi Luncă — *Muzică lăutărească*

Corul de copii din Palanca-Stoenești, dirijat de Viorica Matei Lungu.

Colecția Muzică ușoară

Festivalul de muzică ușoară românească — un ciclu de 3 discuri :
— Melodiile anului
— Prime audiții de muzică ușoară românească
— Gala laureaților
Dan Spătaru — *Nu m-am gîndit la despărțire.*

D. I.

Concursuri internaționale

Concurs Acanthes

Asociația „Acanthes" organizează, sub președinția lui Iannis Xenakis, un *Concurs internațional de pian și clarinet pentru interpretarea muzicii contemporane.* Acest concurs, realizat în colaborare cu Radio-France va avea loc la Paris între 24 și 29 septembrie 1984.

Condiții de participare

a) Concursul este deschis pianiștilor și clarinetiștilor de toate naționalitățile ; limită de vîrstă — 35 de ani la 24.09.1984 ;

b) Concurenții vor trebui să trimită buletinul de înscriere *înainte de 31 august 1984* pe următoarea adresă : Association Acanthes, 32 rue Washington, F-75008 Paris.

Concurs Internațional de vioară Yehudi Menuhin

Această competiție se va desfășura între 12—20 aprilie 1885, la Leas Cliff Hall, Folkestone, Kent.

Condiții : a) Concursul este dedicat violoniștilor de toate naționalitățile și va cuprinde două secțiuni : *Juniori* (pentru concurenți sub 16 ani, la 12 aprilie 1985) și *Seniori* (limită de vîrstă 20 de ani, la 22 aprilie 1985) ;

b) Formularele de înscriere împreună cu documentația anexă și o casetă înregistrată trebuie să ajungă, prin poștă, pe adresa directorului competiției, *pînă la 22 octombrie 1984.*

Pentru amănunte : Serviciul de documentare al Uniunii compozitorilor.

M. R.

CÎTEVA IDEI DESPRE MUZICA DE AVANGARDĂ

Zeno VANCEA

În anii de după cel de al doilea război mondial, în arta sunetelor au loc mari prefaceri, comparabile doar cu trecerea în sec. XII—XIII de la omofonie la polifonie sau cu abandonarea în jurul anului 1600 a polifoniei în favoarea omofoniei armonice.

Viitorii reprezentanți ai noilor orientări muzicale rămîn încă fideli serialismului de tip webernian, respectînd rigoarea construcției prin aplicarea principiilor serialismului asupra altor parametri ai compoziției. Activitatea componistică a unora dintre reprezentanții de frunte ai muzicii noi ca Nonno, Berio, Boulez, Stockhausen, Ligeti, a început cu respectarea principiilor de construcție stabilite de Webern. Constituind însă o frînă a fanteziei creatoare, rigorile pe care compozitorii și le-au impus de bună voie, au început să-i stinghereacă și neputînd să întrevadă o ieșire din impas, materia sonoră a fost supusă celor mai variate experimentări. Dar impasul în care se afla arta sunetelor avea, în afară de problemele nerezolvate ale esteticii și ale tehnicii componistice, și cauze psihologice.

Cercetînd cauzele crizei în care se afla muzica, sociologii au atribuit-o în bună parte crizei generale care a urmat cataclismului în domeniul politic, economic, social și moral, mai ales în Germania, criză ce s-a reflectat și în domeniul artelor.

Compozitorul, dirijorul și muzicologul Winfried Zillig. fost elev al lui Schönberg, scrie în cartea sa *Muzica nouă, linii și portrete**, următoarele despre cauzele care au contribuit la apariția noilor curente muzicale : „După 1945 în contrast cu asaltul spre cer (Himmelstürmen) al curentelor spirituale care au apărut după 1918, a avut loc un vacuum. Tineretul era lipsit de ajutor și după spulberarea idealurilor impuse cu forța — cel puțin în Europa Centrală — a fost cu totul descumpănit. Prima consecință a fost scepticismul, teama de orice sentiment, o frică ce ducea pînă la hotarele cinismului și la o atitudine de așteptare critică".

Karl Dalhaus, unul dintre cei mai însemnați esteticieni de astăzi, caracterizează în cartea sa *Schönberg și alții** (Schönberg und andere)* situația astfel :

„În timp ce în secolele 18 și 19 se considera că progresul constă în dezvoltarea armoniei și orchestrației și înainte de toate în îmbogățirea conținutului și a unor aspecte caracteristice operelor, în cursul ultimelor decenii accentul cade pe descoperiri în domeniul tehnicii componistice pe construcție precum și pe metode noi ale gîndirii muzicale" (pag. 366).

„De cînd teoria sentimentului și a inspirației a căzut în dizgrație și fantezia compozitorului s-a aprins mai degrabă pe temeiul unor operații intelectuale, de atunci practica și teoria, compoziția și reflecția sînt strîns legate una de alta". Iar Albert Wellek, vorbind în

* W. Zillig — Ed. Nymphenburger-Verlagshandlung, München, 1963, p. 290.
** Ed. Schott und Sohne. Mainz, 1968.

lucrarea *Musikpsychologie und Musikästetik* (pag. 167), despre lipsa de conținut emoțional a lucrărilor avangardiste spune : „Este modern de a afirma și chiar de a crede că noi nu mai avem nevoie de sentimente care nu numai în timpul odiosului romantism dar în sensul adevărat al cuvîntului au avut rolul lor în muzica din toate timpurile".

La atitudinea „antiemoțională" a avangardismului — conținutul de sentimente considerat fie o iluzie, fie un accesoriu fără importanță al unei opere muzicale — a contribuit, fără îndoială și influența civilizației tehnice, tendințele de a apropia arta de știință. Astfel cum arată Dalhaus, rolul principal în actul componistic nu-l mai deține inspirația controlată de rațiune, ci gîndirea rațională a devenit instrumentul cu ajutorul căreia se procedează la elaborarea științifică a lucrărilor muzicale, preocuparea principală fiind crearea unor noi forme muzicale în locul celor tradiționale care s-au cristalizat sub imperativul conținutului expresiv și al necesității de a organiza în mod logic materialul sonor.

În urma dorinței de a crea noi forme muzicale, a apărut necesitatea de a găsi și noi mijloace de construire a noilor forme apelîndu-se între altele la culoare, la diversitatea combinațiilor timbrale care în muzica tradițională a avut un rol periferic. În urma unei tot mai accentuate emancipări a disonanțelor ca una din caracteristicile modernismului, în locul acordurilor tradiționale au apărut ca mijloc de construcție verticală a noilor forme muzicale, ciorchinele de sunete, *clusterele*, care se deosebesc între ele doar prin densitate, prin numărul mai mare sau mai mic al sunetelor din care sînt alcătuite dar nu și prin funcția lor în ansamblul formei. Valorificarea principiilor coloristice s-a îmbogățit și în urma inventării instrumentelor electronice care au deschis perspective noi în domeniul coloristicii. La îmbogățirea acestora contribuie și anumite efecte produse prin voce, servind nu ca în muzica tradițională pentru executarea unor melodii cu text, ci la obținerea unor anumite efecte sonore inedite. Este evident că efectele psihologice ale noii arte sînt altele decît cele ale muzicii tradiționale, idealul artistic de care sînt animați adepții muzicii de azi constînd în crearea unei arte sonore în care forma fiind eliberată de balastul, chipurile, inutil al sentimentului, ei vor să ofere ascultătorului senzații sonore inedite.

Unul dintre teoreticienii avangardismului, Gerhard Nestler, scrie într-o lucrare intitulată *Stilul muzicii noi**, următoarele : „Muzica cea nouă cere o apercepție pură, adică una liberă de toate adaosurile emoționale și raționale obișnuite. În această ascultare pură a sunetului și a dimensiunilor sale, se află trăirea adevărată a muzicii. Muzica timbrală este cea mai muzicală muzică fiindcă este muzica existenței elementare a sunetului".

În timp ce compozitorul Hans Werner Henze — care în creația sa îmbină noul cu tradiția — este de părere că : „În curînd clusterele și seria recitativelor și a happeningurilor vor fi total epuizate și atunci compozitorii tineri vor căuta în zadar să afle hrana pentru sufletul lor înfometat"**, un alt compozitor, John Cage, susține că trebuie aruncată peste bord povara tradiției și eliberat sunetul de muzica cu care el a fost împovărat pentru a putea descoperi adevărata sa natură***.

Ca muzicolog, simțind necesitatea de a analiza în mod științific fenomenul avangardei și examinînd aspectele ei formale și de tehnică, Dalhaus consacră, în cartea citată, muzicii avangardiste cîteva capitole. În legătură cu posibilitatea de a construi din efecte coloristice forme, el este de următoarea părere : „În muzica ultimilor 15 ani, bazată pe culori (Klangkomposition) și pe procedeele aleatorismului — termenii indică ori posibilitatea orînduirii părților variabile sau umplerea (Ausfüllung) unei scheme — categoria formei a fost împinsă spre periferie sau chiar suspendată. Desfășurarea muzicală tinde de a se dezintegra în clipe sonore ca valori de sine stătătoare în loc de a funcționa ca parte a unui întreg căruia îi datorează de fapt sensul lor, fenomenul acustic ca atare în forma sa izolată fiind considerat drept problemă esențială" *(Forme noi ale comunicării muzicale* — pag. 382).

În calitate de istoriograf, estetician și critic muzical, Dalhaus manifestă un anumit grad de scepticism față de rezultatele încercărilor de a explica în mod științific cauzele care determină tendințele inovatoare care se manifestă în actul componistic avangardist, exprimîndu-și în același timp și neîncrederea în eficacitatea explicațiilor științifice în procesul de receptare al produselor actului creator, înțelegerea acestor produse fiind după părerea sa o chestiune de intuiție.

Astfel, în ceea ce privește argumentația științifică adusă în sprijinul muzicii avangardiste, Dalhaus spune în studiul *Despre abuzul științei* (pag. 388) următoarele : „Credulitatea, care așteaptă de la știință soluții obiective, chiar și în acele cazuri în care sînt hotărîtoare numai deciziile subiective — pe baza unor considerente morale sau estetice, este în mod ciudat amestecată cu teama, că prețul ce urmează a fi plătit pentru științifizarea unor evoluții, considerate în trecut naturale, va fi prea mare".

Tot în legătură cu procesul de raționalizare a procedeelor componistice și argumentele științifice care se aduc în sprijinul raționalizării,

---

* Gerhard Nestler, *Der Stil in der neuen Musik*, Ed. Atlantis 1958, p.

** W. E. Levinski *(Musik wie der gefragt)*.

*** K. Dalhaus, op. cit., pag. 368.

Dalhaus scoate în evidență că ceea ce crede compozitorul că este spre binele lucrării sale este o chestiune particulară a sa în care argumentele științifice devin inutile : „Dacă un compozitor speră că analiza între durata sunetelor și proporțiile intervalice poate stabili relații formale atunci el devine victima unor erori, care poate avea consecințe fatale dacă încrederea în număr și proporții îl fac să neglijeze celelalte principii ale formei". În același studiu, Dalhaus mai este de părere că : „Sentimentul timpului care a stat la baza muzicii din sec. 18—19 și începutul sec. 20 este întors pe dos în muzica cea nouă. Într-o simfonie de Beethoven, într-o dramă de Wagner dar și într-o bagatelă de Webern fiecare detaliu aparține unei coeziuni funcționale, fiecare clipă muzicală constituie o indicație spre întregul procesului de devenire a formei, care tinde spre sfîrșit ca spre o țintă". Într-un alt loc al aceluiași studiu Dalhaus spune că senzația de a fi ajuns la țintă, senzația sfîrșitului ca încheiere logică a unui proces logic de desfășurare anterioară a muzicii devine absentă dînd impresia în loc de încheiere a unei întreruperi abrupte.

S-ar putea crede că teoria lui Hanslick despre formă ca esența muzicii își găsește abia în noua artă a zilelor noastre o consecventă aplicare, dar în sens oarecum negativ. Este în afară de orice îndoială că consecințele punerii în practică a teoriilor formaliste de azi l-ar uimi pe Hanslick, căci dacă pentru el idealul formei era realizat în timpul vieții sale de Brahhms și de Mendelsohn, nici aleatorismul și nici piesele de pian ale lui Stockhausen, alcătuite din segmente, a căror ordine poate fi schimbată de interpret după inspirația de moment, nu îndeplinesc postulatele formei pe care le-a formulat Hanslick. Cu atît mai puțin acele lucrări care sînt alcătuite adeseori din arabescuri sonore fără coeziune stringentă, încît contemplării estetice i se pun piedici serioase, făcînd problematică satisfacția estetică. Desigur muzica nu poate rămîne pe loc, și muzicienii fiecărei epoci noi au adus ceva nou în arta lor, dar în artă noul nu înseamnă, ca de pildă în domeniul științei și al tehnicii, totdeauna ceva mai bun, și noul poate avea drept consecință chiar sărăcirea artei sau înlocuirea satisfacțiilor oferite de artă — așa cum cred unii apologeți ai civilizației tehnice — cu satisfacții din alte domenii ale preocupărilor spirituale. Or natura umană nu înseamnă o unilaterală activitate psihică, constînd numai în gîndire, ci și în simțire, în trăirea și a unei vieți afective, iar aceasta, însoțind orice activitate, își pune amprenta și pe creația artistică, în afară de cazul cînd în mod deliberat ea este eliminată din opera de artă, drept consecință a unor concepții estetice ce înseamnă o revenire într-o formă schimbată la teoriile lui Hanslick.

Prezentul studiu nu are ca scop combaterea avangardismului ci, în afară de analizarea cauzelor și condițiilor istorico-sociale în care a apărut, descoperirea adevăratului său sens. Cauzele apariției lui nu sînt în fond prea diferite de acelea care l-au determinat pe Schönberg de a inventa sistemul serial, capabil de a asigura după dezagredarea tonalității (la care de fapt el a contribuit cel mai mult) coeziunea formei. Cu deosebirea însă că deși el a fost primul care a emis ideea lui *Klangfarbenmusik* și a compus prima lucrare bazată pe „melodia culorilor" *(Farben,* din piesele pentru orchestră op. 16) în privința formei și a conținutului expresiv el a rămas credincios tradiției ; avangardiștii urmăresc să facă tabula rasa din tradiție, rupînd definitiv cu aceasta considerînd tema, dezvoltarea, dialectica formei muzicale, depășite, și deplasarea centrului de greutate pe conținutul emoțional drept ceva nefiresc, nesemnificativ din punct de vedere estetic.

Ca orice muzică nouă, și cea apărută după 1950 nu este apreciată deocamdată decît de un cerc restrîns de inițiați. Dar în timp ce lucrările celor mai îndrăzneți inovatori, ca *Tristan* al lui Wagner, *Sacre* a lui Stravinski, *Pelleas* al lui Debussy, *Wozzeck* și *Lulu* de Berg, după trecerea a cîțiva ani au cucerit sufragiile unui auditoriu din ce în ce mai numeros, muzica de avangardă nu a ieșit încă, după 40 de ani de existență din sfera festivalurilor, organizate pentru popularizarea ei. În muzica așa-zisă expresivă a ultimilor 2—300 de ani melomanii au găsit sursa de satisfacții în conținutul emoțional, sau, acceptînd teoriile lui Hanslick, în forma frumoasă. Care sînt satisfacțiile pe care le oferă muzica de avangardă ? Drept răspuns poate fi citată următoarea idee a lui Winnfried Zillig din opul citat (pag. 270) : „În ultimă instanță și muzica structurală nu este altceva decît o sinteză calculată matematic. Toate elementele care mai înainte se excludeau reciproc au fost aduse la același numitor comun și contopite atît de perfect cum nu a fost pînă acum posibil nici măcar într-o muzică spiritualizată la maximum, precum cea a lui Bach". În fond este vorba de aceeași „ordine" de care vorbea Stravinski și care se pare că este capabilă de a oferi ascultătorilor acea satisfacție spirituală care constituie de fapt rostul muzicii celei noi".

Dacă ar fi să dăm crezare avangardiștilor, atunci ar trebui să acceptăm că muzica cu conținut expresiv și-a trăit traiul și aparținînd definitiv trecutului va fi înlocuită cu o muzică esențialmente formalistă. Poate că ea se va impune și va deveni o mare artă a sunetelor, dar va înceta de a mai fi ceea ce pînă la apariția avangardismului s-a înțeles sub denumirea de muzică.

Desigur nu se poate prezice viitorul muzicii, dar pe plan internațional în creația muzicală

S. Borris — Ed. *Econ.*, Düsseldorf, 1967.

de azi se poate constata că, concomitent cu creşterea deocamdată a numărului adepţilor avangardismului nu numai în Europa dar şi în America şi în Japonia, au apărut şi manifestări de reîntoarcere la tradiţie, la tonalitate şi formele muzicale consacrate, cum este cazul ultimelor lucrări ale lui Penderecki, *Concertul pentru vioară* şi *Simfonia a II-a*.

Dacă pînă la urmă noul curent al neoromantismului nu se va dovedi a fi numai o modă trecătoare, el poate constitui un indiciu la revenirea cel puţin în parte la tradiţie, pe care cu cîteva decenii în urmă, în alte condiţii ale procesului de dezvoltare a muzicii, le propovăduia Enescu, făcînd apel la : „colaborarea între spiritul şi sensibilitatea artistului în concordanţă cu natura umană".

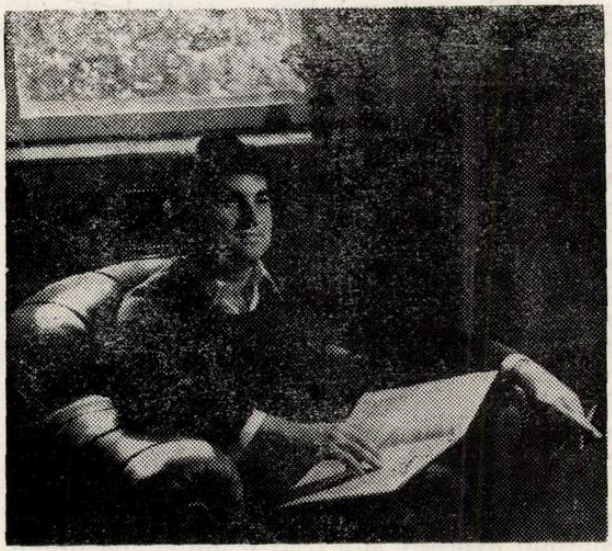
Enescu nu a fost nici filozof, psiholog sau estetician, dar ca muzician, compozitor şi interpret, el a intuit adevărata natură a muzicii pe care o concepea în substanţa ei umană.

Nimeni nu a putut explica pînă acum, fără a lăsa nici o urmă de îndoială, în ce constă esenţa muzicii. A fost necesară experienţa istorică a avangardei pentru a demonstra că fără conţinut emoţional, muzica devine un fenomen acustic neînsufleţit, putînd ajunge la un înalt grad de spiritualizare, dar lipsită de căldură umană, de putere de comunicare care constituie în fond raţiunea supremă a existenţei acestei arte.

TINERI COMPOZITORI

CRISTIAN BRÂNCUŞI

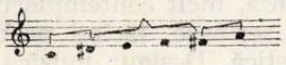
Cristian Brâncuşi este un compozitor discret ; muzician complex (şi complet), dirijor important al tinerei generaţii, el apare rar în ipostază de creator, dar manifestările lui au greutate şi profunzime.

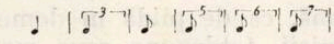


În tot ceea ce face, C. Brâncuşi vădeşte o apetenţă specială pentru luciditate, pentru analitic ; urmare firească, pe semne, a faptului că a fost studentul — strălucit — al lui Ştefan Niculescu.

Cunoaşterea muzicii din interior — din practică — urmare a muncii de dirijor îşi pune amprenta asupra partiturilor sale ; necesitatea profundă de a cunoaşte, responsabil, resorturile intime ale muzicii interpretate se vădeşte în claritatea şi coerenţa lucrărilor semnate de C. Brâncuşi.

Pentru înţelegerea demersului creator al tînărului muzician am ales trei partituri : *Variaţiunile pentru violoncel solo* (1979), *Armonii lirice* pentru orchestră (1980) şi cantata *Ţară de dor* (1978). Cu alte cuvinte, o lucrare camerală, una simfonică şi una vocal-simfonică.

Variaţiunile — în număr de trei — pentru cello pornesc de la o temă în care simetriile, structurile pe tronsoane şi economia materialului sînt premisele ce „îndeamnă" direct la principiul variaţional. Materialul sonor este organizat într-un mod de 6 sunete, simetric ca alcătuire : 

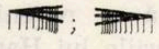
Duratele sînt concepute tot ca un mod de 6 valori : 

la care se adaugă o notă lungă, cu rol în delimitarea microstructurilor ( ) ;

Sintaxa folosită este monodia, iar nuanţele se organizează de la ppp la ff (tot 6).

Variaţiunea I introduce, bineînţeles, elemente noi :

— în sectorul înălţimilor, două sunete în plus (si bemol şi si becar) ;

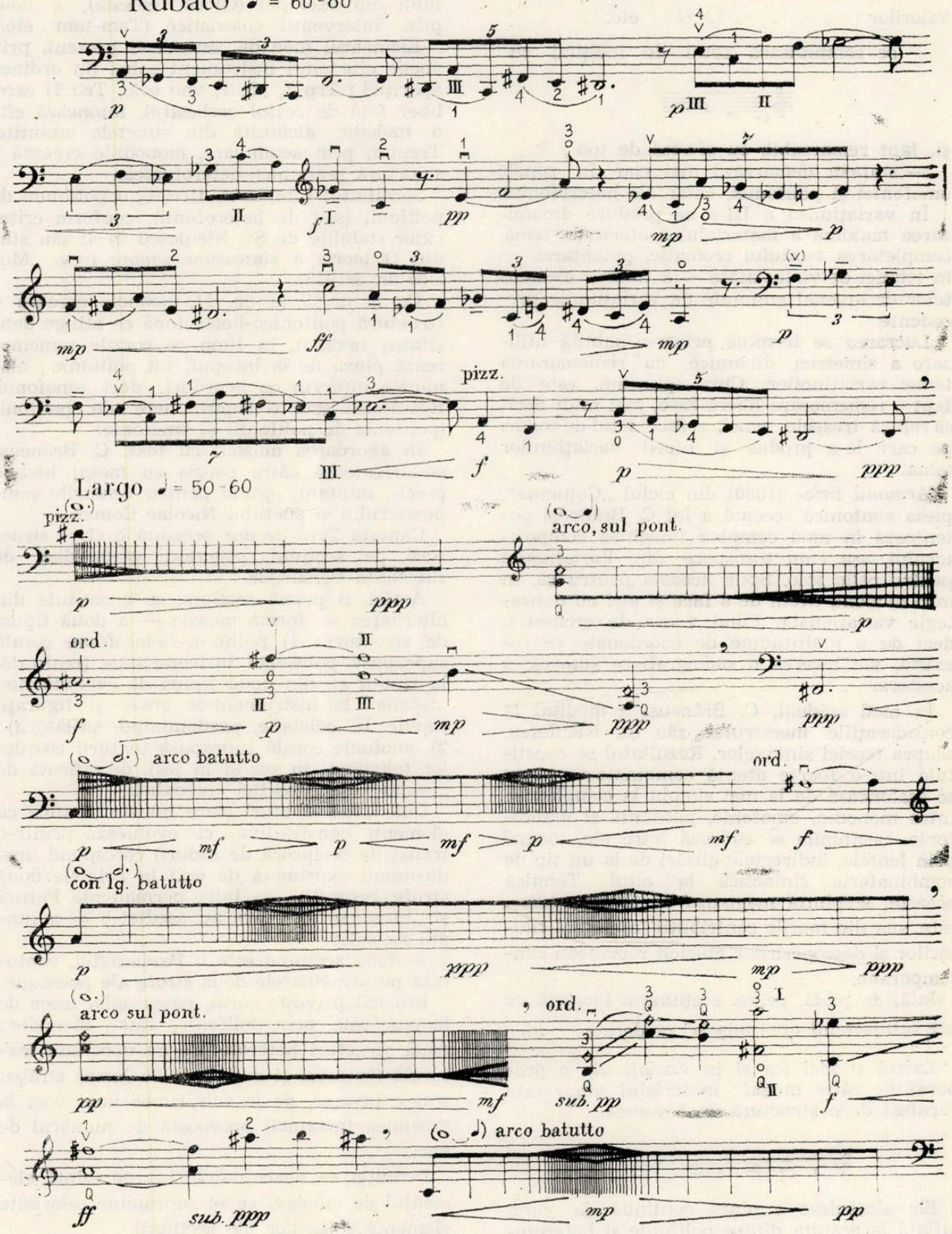
— în cel al duratelor, se proiectează dicotomia note lungi/note în maximum de viteză posibilă, ordonate în accell. şi rall ad. lib : 

VARIAȚIUNI

PENTRU VIOLONCEL SOLO

CRISTIAN BRÂNCUȘI

Rubato ♩ = 60-80



Largo ♩ = 50-60

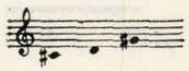
* *accidenții sînt valabili numai în fața notei. (♮ se folosește numai ca precauție.)*

— acestea din urmă suplimentează procedeele coloristice : pizz., sul pont., arco batt. ;

Sintaxa se îmbogăţeşte cu elemente de omofonie şi polifonie.

Variaţiunea a II-a realizează diminuarea valorilor : etc.

— se completează setul de înălţimi cu :



şi, fapt remarcabil, cu sfertul de ton ;

— sintaxa demarează mai clar în zonele omofoniei şi polifoniei, chiar ale heterofoniei.

În variaţiunea a III-a se produce dinamizarea maximă a materialului oferit de temă, completarea totalului cromatic, potenţarea — în tehnici de virtuozitate — a tuturor elementelor de arsenal enunţate de variaţiunile precedente.

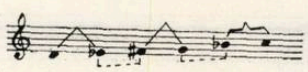
Lucrarea se termină printr-o subtilă utilizare a simetriei dinamice, cu rememorarea temei variaţiunilor. Cum spuneam, este de fapt o rememorare liberă care, mai mult decît să refacă traseele temei, reface setul de coduri pe care le-a produs şi oferit variaţiunilor tema.

Armonii lirice (1980) din ciclul „Columna", piesa simfonică recentă a lui C. Brâncuşi potenţează în mod complex imaginea compozitorului, aşa cum transpare din *Variaţiunile* pentru cello solo. Spun aceasta pentru că, în mod evident, avem de a face şi aici cu o strategie variaţională. Fiind vorba de orchestră, deci de o multitudine de coordonate ce coexistă, voi încerca o radiografiere sumară a acestora.

În mod evident, C. Brâncuşi a meditat la consideraţiile maestrului său Şt. Niculescu, asupra teoriei sintaxelor. Rezultatul se constituie într-o foarte atentă combinatorie — ce se eşalonează de la mai simplu la complex — între monodie, omofonie, polifonie şi heterofonie. Secţiunile se sudează între ele, tocmai prin lentele, indirectele glisări de la un tip de combinatorie sintactică la altul. Tehnica aceasta, stăpînită magistral de Şt. Niculescu, este una din marile contribuţii în cîmpul căutărilor şi descoperirilor muzicii româneşti contemporane.

Iată, de pildă, prima secţiune a lucrării, ce stă sub semnul unei mişcări moderate ♩=70

Există şi aici (ca şi în *Variaţiuni*), o propensiune către modal ; materialul sonor este furnizat de o structură de 6 sunete :



Ele alcătuiesc o pînză continuă la corzi (aflată la graniţa dintre polifonie şi heterofonie) ; mai tîrziu, aceasta trece la alămuri, în aceleaşi ipostaze sintactice, chiar cu o uşoară tentă omofonică.

Percuţia acordabilă şi neacordabilă participă la densificarea secţiunii, prima prin intonarea liberă, cu alură heterofonă, a materialului din exemplu (Glock., celesta), a doua prin intervenţii coloristice (Tam-tam etc.).

Elementul monodic este şi el prezent, prin vocile cîte unui instrument solist (în ordinea apariţiei : Trp 1, ob. 1, vno solo, Trb 1) care, liber faţă de restul orchestrei, intonează cîte o melodie alcătuită din sunetele amintite. Treptat, prin acumulare, monodiile creează o structură polifonico-heterofonică.

Rezultatul total este, firesc, o polifonie de polifonii (sau de heterofonii), conform criteriilor stabilite de Şt. Niculescu în al său studiu *O teorie a sintaxelor sonore* (rev. „Muzica nr. 3/1973).

De la nr. 9 la nr. 11, lemnele creează o structură polifonico-heterofonă ce atinge densitatea texturii, în timp ce corzile rememorează pînza de la început, tot polifonic ; alămurile intervin cu acorduri, deci omofonie. Rezultatul este o suprapunere de polifonii (polifonie de polifonii) şi omofonie.

În abordarea muzicii cu text, C. Brâncuşi se orientează către poezia cu mesaj ideatic precis, militant, optînd pentru versurile compozitorului şi poetului Nicolae Coman.

Cantata *Ţară de dor* prezintă o clară structură pe secţiuni, sugerată, primordial, de substanţa versurilor.

Astfel, o primă secţiune se constituie din alternarea — formă mozaic — a două tipuri de structuri : 1) polifonie-heterofonie corală suprapusă polifoniei instrumentale (realizată, la rîndul ei, din două tipuri de evenimente ; „isoane" la instrumentele grave şi figuraţii rapide la celelalte, predominînd suflătorii) ; 2) omofonie corală suprapusă texturii coardelor (glissandi în sus şi în jos), densificată de „isoane" ale percuţiei acordabile.

Cele două straturi (care nu sînt statice ca elemente constitutive, ci evoluează printr-o translaţie reciprocă de coduri) corespund unei dicotomii exprimată de text în primele două strofe, respectiv cea între permanenţa Patriei şi „intemperiile" care au asediat-o de-a lungul secolelor.

A doua secţiune este o Passacaglia, conturată pe următoarele două strofe ale poemului.

Întrucît priveşte corul, passacaglia trece de la omofonie, prin polifonie, către monodie ; două structuri heterofonice cu densitate texturală (la corzi şi suflătorii de lemn) străbat trasee inverse, de la subţirimea unei voci la grosimea (maximă) provocată de numărul de voci.

Percuţia — neacordabilă — reprezintă elementul de culoare, ce se suprapune celorlalte elemente sintactice ale secţiunii.

Strategia componisticii — dinamica passa-

cagliei — este dictată de dinamica versurilor, cu alură de incantație.

Ultima secțiune, a treia, revine la principiul secționării mozaicate, alternînd următoarele două tipuri de structuri : omofonie corală, asociată omofoniei orchestrale/polifonie corală, asociată heterofoniei texturale a orchestrei (dinamizare maximă a corzilor și suflătorilor de lemn). Această ultimă secțiune rememorează, liber, elementele din prima secțiune, iar în final produce o sinteză a categoriilor sintactice utilizate : polifonie, omofonie, heterofonie, textură.

Conținutul ideatic și metaforic al versurilor — căpătînd verticalitatea imnului — îndreptățește caracterul de sinteză al muzicii.

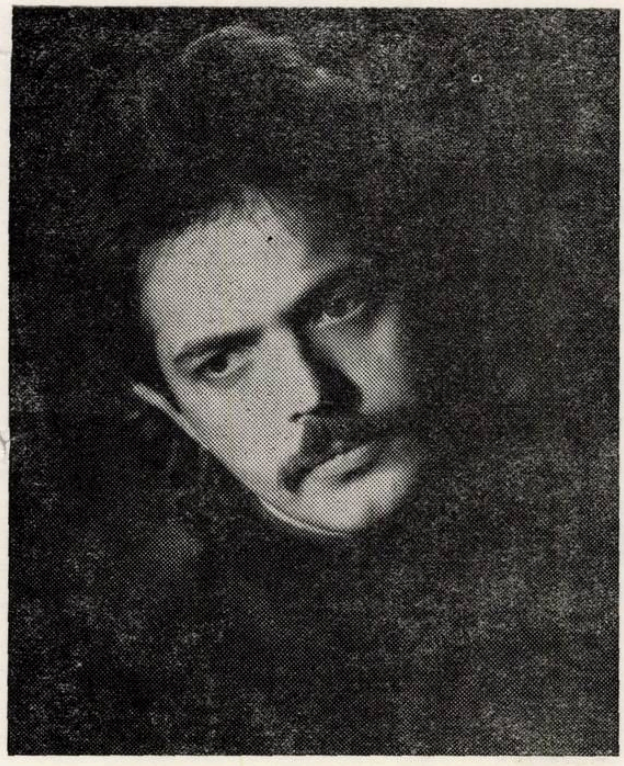
C. Brâncuși este un compozitor care va avea, în mod sigur, de spus un cuvînt important în muzica actuală românească.

*

SORIN LERESCU

Într-o generație de tineri creatori care, după ce au arătat că vor să spună *ceva*, au început să arate și *cum* vor să spună acel ceva, Sorin Lerescu deține o poziție de relief.

Deși realizate într-un ritm restrîns, lucrările sale înfățișează, deja, imaginea unei deveniri, raporturile compozitorului cu datul culturii muzicale, cu propriile intuiții și sugestii.



Decis, încă din Conservator, să epuizeze rapid atitudinea de deferență a ucenicului față de modele, față de didactica actului componistic, Sorin Lerescu s-a avîntat către descoperirea unor resorturi mai personale, cu pecetea unui demers conturînd o psihologie individuală de creație, în interiorul structurilor formative ale discursului muzical clasic.

Mărturii ale acestui „episod" al evoluției stau *Sonata pentru flaut și pian* (1978), *Cvartetul de coarde* (1978), *Divertisment pentru clarinet solo* 1978), *Legende* (1977) pentru percuție și ansamblu de cameră.

Aș numi mulțimea de semne purtată de aceste lucrări o constelație bipolară, avînd, cum spuneam, și o propensiune clară către asimilarea mecanismelor tradiției, și pecetea iscodirii zonelor — mirifice pentru ucenic — ale contemporaneității.

Cvartetul de coarde, monopartit — o formă de sonată imediat sesizabilă — se particularizează prin tensiunile sonore acumulate treptat, din care emerge tema principală (din note scurte, acute, tăioase, organizîndu-se omofon, purtînd determinantele intervalice principale ale lucrării, se ivește, monodic, tema la vioara întîi). Jocul cu formele clasice este limpede acuzat, dar compozitorul, prin intermediul unor „tulburări" efectuate în strategia formei de sonată, își explicitează distanțarea față de ea.

Divertismentul pentru clarinet reprezintă desprinderea de care aminteam mai sus, către tehnicile mai puțin conformiste ale limbajului de ultimă oră, tehnici pe care, cu intuiție, S. Lerescu le aplică unui instrument cu remarcabilă carieră în muzica contemporană.

Menținîndu-se în domeniul cameral, compozitorul pășește către o fază nouă, jalonată de cîteva izbînzi certe.

Actio (1981), pentru vioară solo, este o încercare de a pune în pagină — într-un mod direct, aș spune, dacă se poate, *ad litteram* — mecanismul „nașterii" din haosul primar al sonorului a structurilor pe care, într-un context cultural, le numim *muzică*.

Într-un plan pur psihologic, aceasta echivalează cu demersul unui factor lucrativ, conștient, chiar foarte rațional(izat) — un „actio", în latinește — asupra pasivității inconștientului sau preconștientului, materia primă din care este constituită ființa umană.

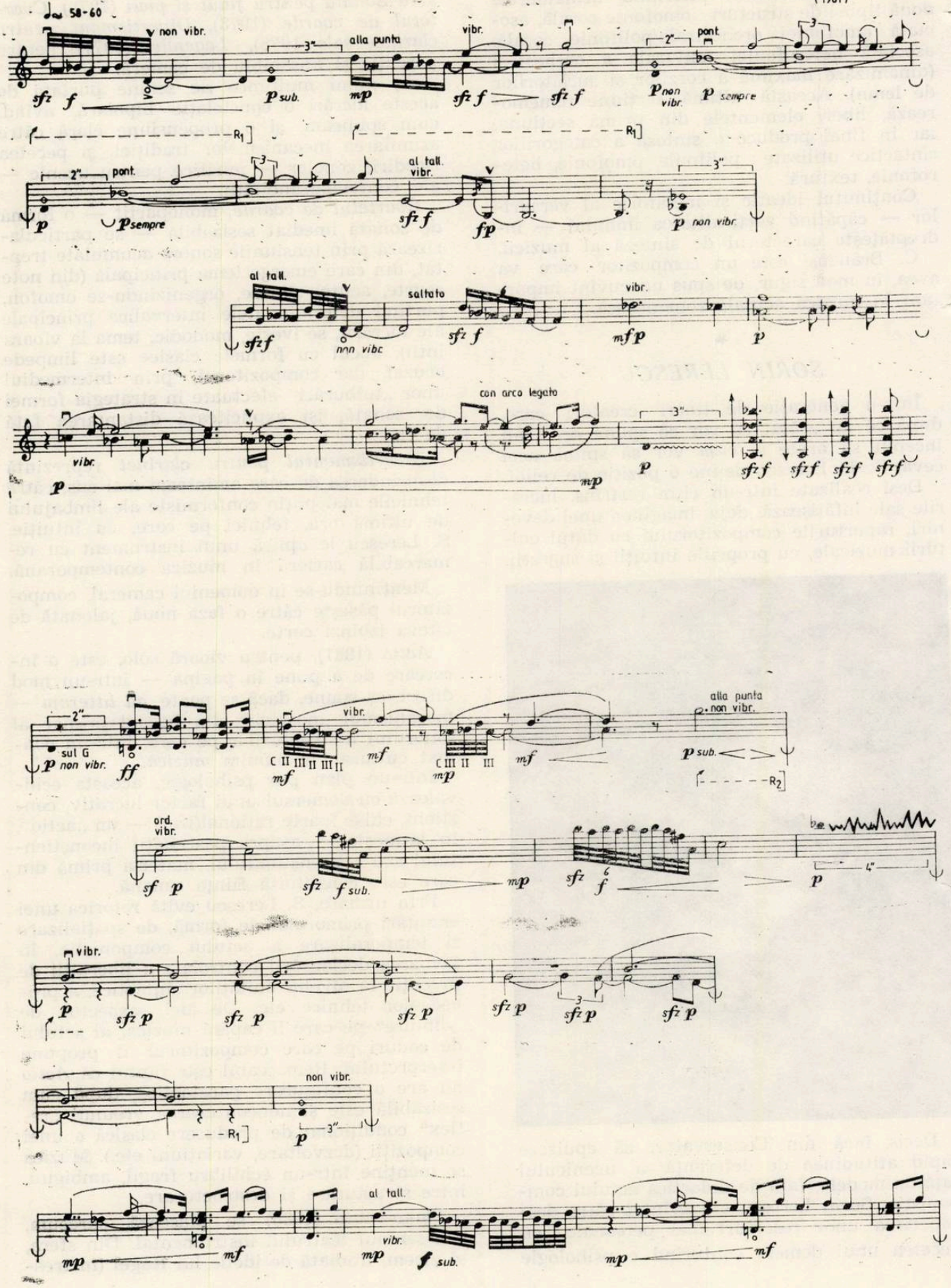
Prin urmare, S. Lerescu evită retorica unei enunțări primordial de formă, de spațializare și temporalizare a actului componistic, în favoarea declanșării controlate a libertății de invenție la nivelul unităților sintactice, a procedeelor tehnice etc. De aici, aspectul de „dibuire" pe care îl capătă muzica, al setului de coduri pe care compozitorul îl propune interpretului. Remarcabil este faptul că *Actio* nu are o configurare paratactică, după cum sesizabilă este și nonconturarea vreunui „reflex" condiționat de producere clasică a unei compoziții (dezvoltare, variațiuni etc.). Muzica se menține într-un echilibru fragil, ambiguu, între structurare și destructurare.

Piano-canto (1980) se plasează, oarecum, sub semnul teatrului instrumental. Din sfera, să zicem, iradiată de ideile lui Kàgel (în trea-

ACTIO

Violino Solo

Sorin Lerescu
(1981)



cât fie spus, și acesta are o lucrare cu titlul *Recitativarie* pentru un clavecinist care cîntă și din gură).

Compoziția lui S. Lerescu subîntinde un gest de muzică repetitivă, căreia i se găsește un „final" exploziv, evident imprevizibil, sugerînd exasperarea produsă de acest gest. De fapt, repetitivul este „construit" minuțios, din microdetalii, ceea ce face, ca, în structura de adîncime, explozia să fie subtil presupusă de aparenta monotonie de suprfață.

Efigii (1979), pentru trei grupuri concertino, tenor, bariton solo și grup vocal de copii, înseamnă un reper important, pentru compozitor, într-o direcție ce se va dovedi fertilă pentru muzica sa : interogarea, pentru aceasta din urmă, a mobilurilor cuvîntului poetic. Există compozitori pentru care cuvîntul este un stimulent în sensul „reconstituirii" lui cu arsenalul muzical ; pentru alții, el este planul alterității, al diferenței față de limbajul propriu, față de care, raportarea se prezintă ca sursă de posibile sugestii metaforice. Sorin Lerescu aparține acestei din urmă categorii, iar *Efigiile* sale concretizează o îndrăzneață atitudine — amalgamînd cu dezinvoltură mijloace clasice și procedee contemporane — față de actul poetic. Într-un ciclu de lieduri pe versuri de Gh. Tomozei — *O oră de iubire* (1982) — tînărul muzician recurge la formula clasică a vocii acompaniată de pian, dar modalismul utilizat este foarte elaborat și glisează între cromatismul egalizator al serialismului și codificările trisonului clasic. Ambele lucrări anunță un artist ce va reveni, cu siguranță, la cuvîntul poetic.

Modalis I (1978) este prima confruntare decisivă a compozitorului cu orchestra simfonică. Victoria sa este cu atît mai meritorie cu cît se produce pe teritoriul — de vocabular, de structurare a microformelor etc. — definit de praxisul anterior lui, aflat la confluența tacticilor tradiționale cu inovațiile post-belice în ceea ce privește limbajul orchestral. Primele sînt observabile — relativ ușor — în configurarea macroformei (tripartită, cu simetrii dinamice între secțiunile extreme și abordarea modalităților dezvoltătoare și/sau variaționale în ampla secțiune mediană) ; frecventarea și asimilarea stilistică a unor coduri sintactice, instrumentale, moderne deplasează procesul sonor (și) zonele probabilisticii efectelor globale, ale structurilor non-figurative, ambiguizînd granițele dintre sintaxe definite (monodie, omofonie, etc.).

Secțiunea principală din *Modalis I* se numește *Mozaic* și în ea sînt dezvoltate materialele din secțiunile extreme *(Ecloga I* și *II).*

Praxisul componistic (mărturisit) al lui S. Lerescu nu comportă, cum spuneam, — la nivelul microstructurilor — lucruri șocante sau speciale. Originală și supraordonatoare este tehnica de ansamblu, în care compozitorul vădește o știință specială a „montajului" cu elementele sonore. Renunțînd la retorica clasică, el trebuie să o înlocuiască cu o minuțioasă strategie a microproceselor ce generează procese mai vaste, după o clară viziune structuralistă.

O urmare firească a ideilor din *Modalis I* se constituie, în mod superior organizată, în *Ambianțe* (1981), concert pentru orchestră de coarde.

Lucrarea se vrea o sinteză, la nivelul întregului arsenal componistic al lui Sorin Lerescu, prin prisma strategiilor orchestrale cercetate în *Modalis I.* Secțiunea ternară a partiturii se sprijină pe faptul că se urmărește o evoluție de la monodie (și ezitante pauze armonice) în partea întîi, la suprasaturație omofonă în final, trecînd prin polifonia și heterofonia (uneori extrem de dense) în secțiunea mediană.

Ambianțe anunță un compozitor deplin cristalizat ca viziune, care a topit în această viziune proprie experiențe proprii, ca și meditațiile deduse din mediul muzical ambiant.

În ultimul timp, S. Lerescu, ca urmare a unor acumulări pe care le-am anvizajat pînă acum, se plasează tot mai hotărît pe un drum personal de cercetare a mecanismelor gîndirii muzicale ce se sprijină pe conceptul de transformare.

Aș spune că, la acest capitol, S. Lerescu se plasează într-o zonă superioară de investigații, convertind gestul sonor minim — vecin cu repetitivismul — în procese de devenire foarte fine.

Sunet-formă-culoare (1983) pentru ansamblu variabil poate fi privit ca o primă luare de contact cu teritoriul formelor deschise ; compozitorul implică pe interpreți într-un joc în care lipsesc evoluția uniliniară, precizările timbrale, nuanțele etc. ; macro-regia piesei se constituie dintr-un număr de coduri precise, pe care autorul le supune, în subtext, aceluiași mecanism transformațional.

Phonologos (1983), pentru claviaturi, trombon, percuție și bandă magnetică, ultima lucrare a compozitorului, anunță o izbîndă sigură în planul muzicilor plasate sub semnul transformaționalului.

S. Lerescu este animatorul ansamblului *Traiect,* care s-a impus, în ultima vreme ca o prezență de certitudine în muzica românească. Seriozitatea pregătirii concertelor, responsabilitatea repertorială, conlucrarea directă — cu alură de laborator — cu compozitorii solicitați, făuresc imaginea unei benefice contribuții la promovarea creației actuale.

Indiscutabil, prin S. Lerescu, muzica nouă românească a cîștigat o personalitate dinamică, efervescentă, plină de idei.

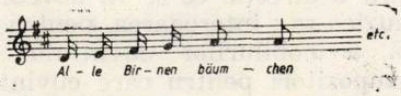
Fred POPOVICI

CREAȚII ROMÂNEȘTI

Cantata „Pleiadele" de Hans Peter Türk

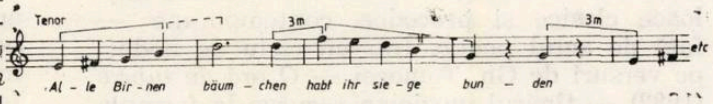
Compozitorul clujean Hans Peter Türk, doctor în muzicologie, face parte din generația de vîrstă medie a discipolilor maestrului Sigismund Toduță. Creația sa este de fapt un „ecou" original al școlii clujene de compoziție, particularitățile acesteia, compozitorul filtrîndu-le cu discernămînt în sensibilitatea și în mijloacele de exprimare. În acest sens Hans P. Türk păstrează mai fidel decît alți creatori caracterul aspirațiilor artistice însușite. Faptul în sine se relevă în *Simfonia I* pentru orchestră de coarde și percuție (anul 1965), lucrare de „propulsie" pentru realizări din ce în ce mai interesante. Am cita în continuare, în acest sens *Trio*-urile nr. 1 și 2 pentru oboi, clarinet și fagot (anii 1967 respectiv 1981), *Meditații pe K.V. 499* pentru cvartet de coarde (1975), *Eco — Per Collegium Musicum* pentru flaut, oboi, vioară, violoncel și clavecin (1975), *Preludiu și canon pentru 12 instrumente de coarde soliste* (1980), piese de muzică corală sau coral instrumentală pe muzicologie dedicate creației muzicale a lui Mozart, Bartók, Enescu, Bakfark etc. O lucrare cu totul originală este *Rezonanțe pentru 24 de suflători și percuție* scrisă în anul 1977. Nu mai prejos sînt lucrările de muzicologie dedicate studierii creației muzicale a lui Mozart, Bartok, Enescu, Bakfark etc. Manualul de Armonie în trei volume, lucrare cu profunde accente stilistice și care deschide un orizont nou în predarea acestei discipline îl relevă pe conf. dr. Hans P. Türk ca pe o personalitate pedagogică de prim rang. Activitatea sa creatoare i-a fost recunoscută și prin Premiul de compoziție „George Enescu" al Academiei R. S. România pe anul 1979 unde alături de *Rezonanțe* mai figurează și o excelentă *Sonată pentru orgă*.

Cantata *Pleiadele (Siebengestirn)* a fost scrisă de compozitor cu ocazia aniversării a 50 de ani de activitate a Corului „Bach" din Sibiu, formație de o trainică permanență în viața muzicală a Transilvaniei. Textul poetului sibian Ioachim Wittstock se inspiră din versuri populare săsești legate de obiceiurile de Anul Nou și de nuntă. Ceea ce este deosebit în *Pleiadele* pentru soprană solo, cor mixt și orchestră reiese din filiația comună a textului literar și a celui muzical, cît și a procesului de constituire a materialului în întregul lui : poetul I. Wittstok reformulează de fapt versuri populare transmise incomplet pe cale orală, dîndu-le o formă în care autenticitatea rămîne premisa poetizării. Pe aceeași coordonată gestaltică compozitorul pornește tot de la o melodie populară, fără însă a o cita : în planul construirii materialului sonor cu care va opera pe parcursul lucrării, fragmentul de melodie populară se reformulează și el asemenea unei filiații, ba mai mult, compozitorul cuplează dialogat structura (devenită astfel) inițială a motivului dîndu-i de la început o primă dezvoltare. Tema este alcătuită deci din cuplarea mișcării directe și inverse a ideii de bază, juxtapunerea la interval de terță fiind tot un element al motivului central.

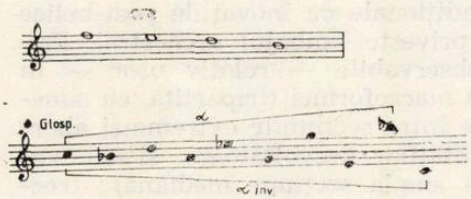


(Melodia populară al cărei text a fost dezvoltat în versurile cantatei).

Elementul tematic din prima parte a cantatei, unde se expun, în caracter dialogat, mișcările directe și inverse ale ideii de mai sus, transformate intervalic și juxtapuse la terță mică este următorul :



Acest enunț tematic dezvoltă un cadru specific lărgirii conceptului tono-modal, organizarea intensă a sunetelor relevînd caracteristicele unei scări de bază aparținînd sintezei integrate de 9 sunete. Plasate în turnura melodică, resursele lineare ale unui triton se cuplează cu structura arpegiată, aspecte ce-i vor da lucrării echilibrul dintre orizontal — în sensul polifoniei, și vertical — armonic. Tot din filiația populară autorul construiește și nucleul generator. Iată-l în postura de „celulă".



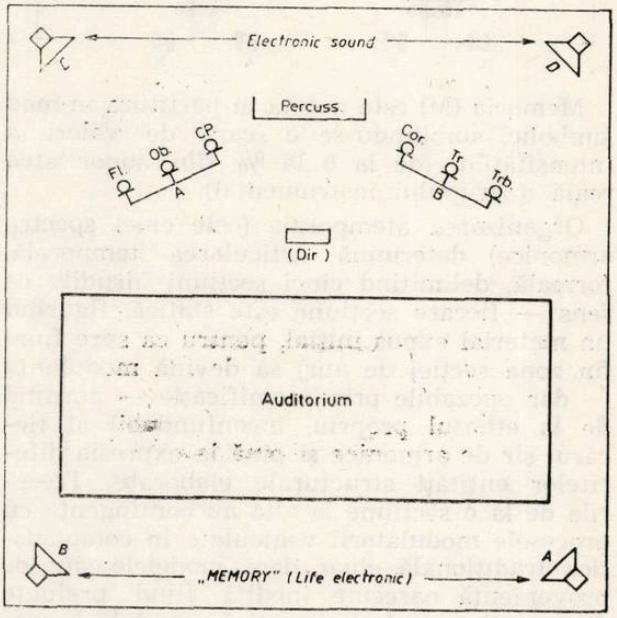
Aspectele dezvoltatoare includ elaborări polifonice imitative de tip tradițional tocmai pentru ca evoluția tratărilor, prin intermediul aleatoricului, a desfășurărilor heterofonice sau prin punerea în mișcare a unor parametri de provenință matematică să primească un contrast organic structurat. În acest sens sînt evidente mixturile de cvartă-cvintă, mișcări pe două planuri organizate prin augmentări, diminuții intervalice succesive, suprapuneri în oglindă, toate corelîndu-se cu celula generatoare. Instrumentația îi dă creației lui Hans P. Türk, în general o tentă specifică, reflectată în fluxul tensional printr-un echilibru care cucerește dirijat culmile ex-

presiei artistice. Tocmai de aceea, arhitectura muzicală a compozitorului are soliditatea unor edificii granitice, aceasta reflectîndu-se parțial și în coloritul orchestral. Cu toate că mijloacele de expresie sînt dense, iar orchestra este viu și modern solicitată, partea corală este simplă, ea putînd fi cîntată chiar de o bună formație corală de amatori. Considerăm această „tehnică" un aspect novator pe care *Pleiadele* lui Hans P. Türk îl înscrie cu largi sensuri educative, valențele acestei lucrări reușind să fie polidirecționale. (Credem că compunerea unor astfel de piese, în care simplitatea părții corale să fie dublată de o modernă complexitate fonică orchestrală, și difuzarea lor la marile coruri de amatori din centrele muzicale cu orchestră simfonică ar aduce serioase contribuții la ridicarea nivelului de participare la viața muzicală a formațiilor corale de amatori). Structura formei lucrării este de asemenea simplă. Circumscrisă în trei părți, cu o introducere și epilog, Cantata se desfășoară în partea întîi după principiile înrudite cu cele ale formei de *rondo*. Partea a doua se constituie într-o formă de *variațiuni* în lanț, cu o scriitură omofonă aluzivă la ritmica de dans popular. Finalul, alcătuit din două segmente acordă un rol mai important solistei, lucrarea încheindu-se cu o parte corală într-un *pianissimo* liniștit. Cele două execuții de la Sibiu și Cluj-Napoca, în compania unor excelenți dirijori — Petre Sbârcea și Cristian Mandeal — au făcut ca succesul cantatei să fie evident.

Emiliu DRAGEA

„Oratio II" de Călin Ioachimescu

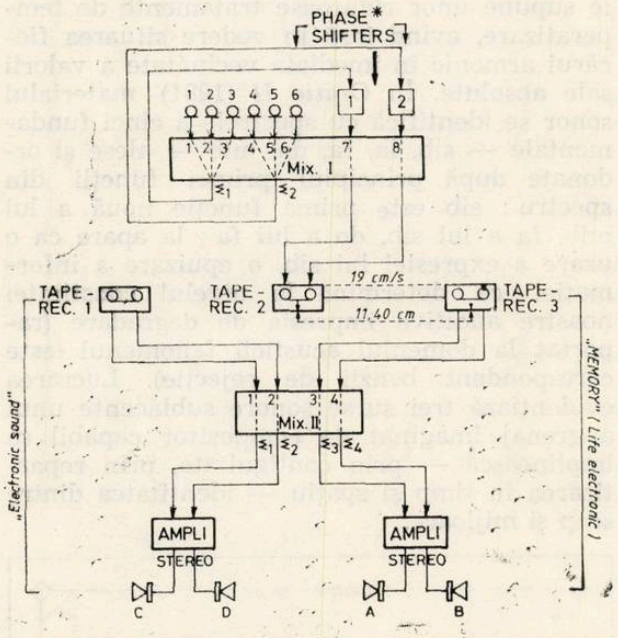
Lumea armonicelor naturale tinde să devină ubicuă, numitor comun al organizărilor spațiale, determinantă și imanență a ethosului muzical, sugestie și expresie a structurilor sintactice. Tot mai frecvent, compozitorii renunță la eșafodajele modale elaborate după diferite principii ale logicii și matematicii moderne în favoarea spectrelor armonicelor naturale a căror emergență se produce pe parcursul evoluțiilor sonore fie în dispoziții imprevizibile, aleatoare — așa cum se întîmplă în lucrările lui Iancu Dumitrescu — fie după modele selective, elective — recognoscibile în creațiile lui Octavian Nemescu sau Costin Cazaban. Operînd cu asemenea șiruri sonore — fie ele preordonatoare —, decantîndu-le, sistematizîndu-le, eliminînd anumite zone sau chiar frecvențe, oare nu le putem încorpora sistemului modal ? Nu sînt ele adiacente multimii modurilor așa-zis confecționate ? Călin Ioachimescu este de părere că cele două modalități de organizare „hors temps" — ca să folosim terminologia lui Xenakis — se deosebesc fundamental. Tînărul compozitor se află de partea armonicelor naturale — proiecții obiective ale oricărui rezonator — fiind atras de mirajul spectrelor acestora pe care le supune unor riguroase tratamente de temperatizare, avînd însă în vedere situarea fiecărui armonic în imediata vecinătate a valorii sale absolute. În *Oratio II* (1981) materialul sonor se identifică cu spectrele a cinci fundamentale — sib, la, fa, do, mib — alese și ordonate după principiul primei funcții din spectru : sib este prima funcție nouă a lui mib, fa a lui sib, do a lui fa ; la apare ca o uzare a expresiei lui sib, o epuizare a informației ce determină la nivelul conștiinței noastre auditive impresia de degradare (raportat la domeniul acusticii fenomenul este corespondent benzii de rejecție). Lucrarea evidențiază trei surse sonore subiacente unui angrenaj imaginat de compozitor capabil să împlinească — prin contiguitate, prin repartizarea în timp și spațiu — identitatea dintre scop și mijloace.



Prima sursă o constituie banda magnetică („electronic sound") pe care sînt preînregistrate fundamentalele și unele armonice (în vederea complinirii spectrelor acolo unde este cazul). Sintactic, sursa electronică se prezintă sub forma unui ison de respirație largă, configurînd un continuum sonor — matrice a evoluției celui de-al doilea strat fundamentat pe surse instrumentale (suflătorii și percuția) ce îndeplinește rolul de rezonator al benzii. *Oratio II* include și un demers mnemonic („life electronic") — a treia sursă sonoră — concretizat prin preluarea structurilor emise de instrumente și reinjectarea lor la interval de un minut, fenomenul conferind noi dimensiuni ideii de stretto. Prelucrările „în life" sînt recursuri ale compozitorului la procedee

electronice specifice (defazori, vocoder, pedale de phasing) cu scopul deghizării controlate a surselor tradiționale, realizării unui melanj între timbrul instrumental, natural și cel electronic, artificial.

Schema montajului electronic :

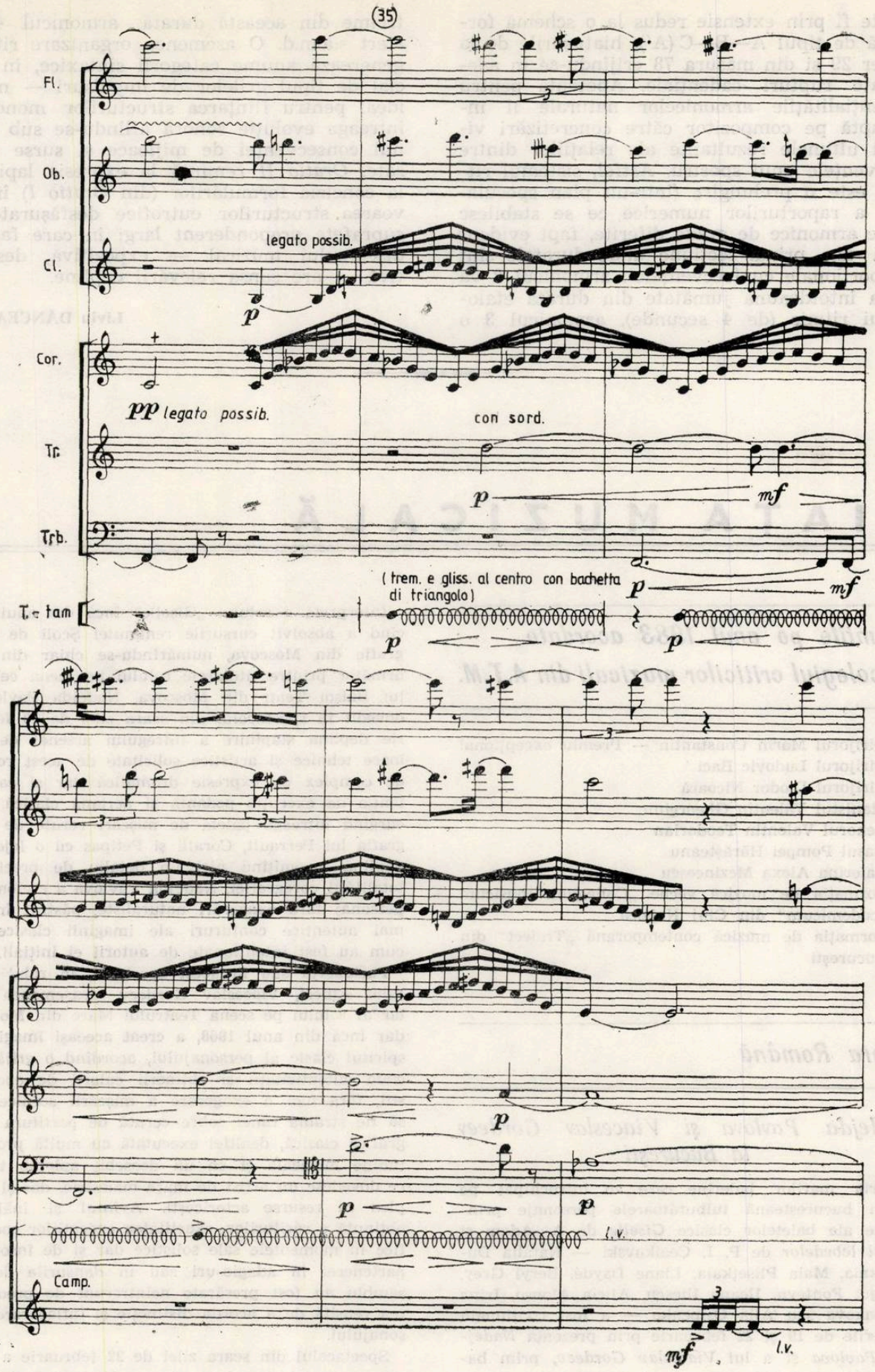


Memoria (M) este notată în partitura în mod simbolic, stabilindu-se o scară de valori a intensităților (de la 0 la % din sonoritatea reală a grupului instrumental).

Organizarea atemporală (cele cinci spectre armonice) determină articularea temporală, formală, delimitînd cinci secțiuni înrudite ca sens — fiecare secțiune este statică, figurînd un material expus inițial, pentru ca spre final (în zona secției de aur) să devină modulantă — dar opozabile prin semnificație — pornind de la ethosul propriu, inconfundabil al fiecărui șir de armonice și pînă la expresia diferitelor entități structurale elaborate. Trecerile de la o secțiune la alta au contingențe cu procesele modulatorii vehiculate în componistica tradițională chiar dacă modelele sînt de provenientă oarecum inedită fiind preluate din acustică și electroacustică : modulări, procedee transformaționale, filtrări etc. Prima secțiune (spectrul lui sib) debutează cu o structură incantatorie, eterofonă, nedeterminată spațial. Dobîndirea identității atemporale se produce treptat odată cu omofonizarea eterofoniei în sensul solidarizării evenimentelor în planul frecvențelor, conservîndu-se ideea de figurație în planul duratelor. Prin urmare, o omofonie figurată la alămuri contrapunctată de microeterofoniile lemnelor. Progresiv, spectrului lui sib îi sînt grefate anumite elemente caracteristice șirului armonicelor lui la (spectrul celei de a doua secțiuni) ajungîndu-se în cele din urmă la un acord pivot, comun ambelor spectre. (În acustică fenomenul poartă numele de ringmodulare). Secțiunea a II-a (spectrul lui la) — Senza tempo — reafirmă banda magnetică („electronic sound") căreia i se aplică un filtru de rejecție (se renunță la primele 16 armonice). O nouă configurare sintactică ia naștere din superpoziția monodiei vibrafonului cu figurația omofonă a suflătorilor : monodia acompaniată. Desfășurată pe suprafață considerabilă, alcătuirea temporală antrenează, în paralel, un proces de distilare a structurii spațiale, de filtrare a spectrului inițial, urmărindu-se instaurarea acelor sunete comune rezonanței naturale a lui la și fa. Este tehnica prin care se realizează modulația, trecerea spre următoarea secțiune (spectrul lui fa) — Tempo pătrimea = 60. Aici compozitorul manifestă aceeași statornică propensiune față de modalitățile de prelucrare electroacustică a sunetului, mai mult chiar, aceste modalități sugerîndu-i alcătuiri sintaxice originale cum ar fi, de pildă, textura propusă de clarinet și corn avînd funcția unui liant între pedalele și eterofonia (ritmică) a celorlalte instrumente (phasing-ul din electroacustică — vezi exemplul la p. 17).

La reper 55 vocile se adună pentru un moment într-un acord — procedeu similar ringmodulării — care este rarefiat în sensul eliminării progresive de frecvențe, mai puțin sib interpretat ca multiplu al armonicului 7 în spectrul lui do. Secțiunea IV-a (spectrul lui do) — Tempo pătrimea = 88 — debutează cu o structură tranzitorie, o idee de punte exprimată printr-o sintaxă complexă — omofonii figurate sau distribuite polifonic — scriitură ce se conservă în continuare îndeplinind rolul de acompaniament al monodiei tom-tomurilor. Corespondența cu secțiunea II-a este evidentă cu mențiunea că de data aceasta monodia este proiectată într-o lume sonoră incertă. Filtrarea frecvențelor din care este constituit acompaniamentul (polifonia de omofonii) are același obiectiv ca și pînă acum : efectuarea modulației. Secțiunea V-a (spectrul lui mib) — Senza Tempo — este comparabilă ca atitudine componistică și semnificație a mesajului cu prima secțiune, relevîndu-se ca un imens glissando, întregul spectru fiind traversat în maniera specifică filtrului de pass-band. (Iată, din nou un procedeu electroacustic). Sensul vectorului acestei translații registrice este din acut spre grav, avantajîndu-se la început armonicele de grad superior, apoi cele de grad inferior. Selecția se oprește în cele din urmă la sunetul fundamental, pur, peste care se suprapune poli-eterofonia fluierelor, ca o extrapolare a lui mib într-o lume nedeterminată.

Lucrarea poartă subtitlul de *Concert de cameră pentru suflători, percuție și bandă magnetică,* motivat la nivelul arhitecturii de ansamblu prin existența posibilității secționării ternare (specifice genului concertant), consecință a construcției ciclice. În această accepție lanțul de structuri — A—B—C—B′—A′


(35)
Fl.
Ob.
Cl.
legato possib.
p
Cor.
pp legato possib.
con sord.
Tr.
p
mf
Trb.
p
mf
T.-tam
(trem. e gliss. al centro con bachetta di triangolo)
p
p
p
p
p
l.v.
Camp.
mf
l.v.

poate fi prin extensie redus la o schemă formală de tipul A—B—C (A'), hiatusurile de la reper 29 şi din măsura 78 erijîndu-se în adevărate rupturi cadenţiale. Apetenţa pentru potenţialităţile armonicelor naturale îl îndreaptă pe compozitor către concretizări vizînd ultimele rezultante ale relaţiilor dintre frecvenţele unui spectru. Astfel, sistemul ritmic este o prelungire (într-un plan speculativ) a raporturilor numerice ce se stabilesc între armonice de grade diferite, fapt evident încă din prima secţiune unde duratele sînt proporţionale cu frecvenţele : armonicul 2 va avea întotdeauna jumătate din durata etalonului ritmic (de 4 secunde), armonicul 3 o treime din această durată, armonicul 4 un sfert ş.a.m.d. O asemenea organizare ritmică generează anume categorii sintaxice, în special de tipul grilelor de impulsuri — mediu ideal pentru fiinţarea structurilor monodice, întreaga evoluţie sonoră aflîndu-se sub semnul consecvenţei de mijloace şi surse utilizate. *Oratio II* renunţă la expresia lapidară, la concizia formulărilor (din *Oratio I*) în favoarea structurilor eutrofice desfăşurate pe suprafeţe preponderent largi în care factura discursului muzical — expozitivă, descriptivă — are şansa relevării depline.

Liviu DĂNCEANU

VIAŢA MUZICALĂ

Premiile pe anul 1983 acordate de colegiul criticilor muzicali din A.T.M.

— Dirijorul Marin Constantin — Premiu excepţional
— Dirijorul Ludovic Baci
— Dirijorul Diodor Nicoară
— Pianistul Valentin Gheorghiu
— Tenorul Valentin Teodorian
— Basul Pompei Hărăşteanu
— Balerina Alexa Mezincescu
— Formaţia de muzică veche „Collegium musicum academicum" din Cluj Napoca
— Formaţia de muzică contemporană „Traiect" din Bucureşti

Opera Română

Nadejda Pavlova şi Viaceslav Gordeev la Bucureşti

Seria marilor balerine care au întruchipat pe scena bucureşteană tulburătoarele personaje principale ale baletelor clasice *Giselle* de A. Adam şi *Lacul lebedelor* de P. I. Ceaikovski — Natalia Dudinskaia, Maia Plisetkaia, Liane Daydé, Beryl Grey, Margot Fonteyn, Ileana Iliescu, Alicia Alonso, Irina Kolpakova sau Alla Osipenko — a fost continuată în serile de 19 şi 22 februarie prin prezenţa *Nadejdei Pavlova* şi a lui *Viaceslav Gordeev*, prim balerini ai Teatrului Mare din Moscova.

Interpretă a rolului „Giselle" încă din anul 1974, cînd a absolvit cursurile renumitei Şcoli de Coregrafie din Moscova, numărîndu-se chiar din anul următor printre titularele rolului pe scena celebrului Balşoi Teatr din Moscova, Nadejda Pavlova a dovedit în spectacolul din seara zilei de 19 februarie deplina stăpînire a întregului arsenal de mijloace tehnice şi artistice solicitate de acest rol atît de complex ca expresie dramatică dar şi ca pretenţie de execuţie pedantă şi aeriană clasică. Parcurgînd întreaga paletă de mişcări cerute de coregrafia lui Perrault, Coralli şi Petipas cu o lejeritate deplină, neomiţînd nici un detaliu de precizie a totalităţii coregrafiei, Nadejda Pavlova a creionat un personaj fără exagerări naturaliste, păstrat în cele mai autentice contururi ale imaginii clasice, aşa cum au fost intenţionate de autorii ei iniţiali.

Partenerul său în acest spectacol, în rolul Prinţului Albert, Viaceslav Gordeev, deasemenea titular al rolului pe scena Teatrului Mare din Moscova, dar încă din anul 1968, a creat aceeaşi imagine în spiritul clasic al personajului, acordînd o grijă specială autenticităţii şi obţinerii culorii de epocă şi stil, fără nici o exagerare a mişcării scenice care să fie străină liniei sobre cerută de partitura coregrafică clasică, dealtfel executată cu multă promptitudine muzicală şi cu un deosebit aplomb tehnic, ce dovedesc un artist de mare măiestrie, dar şi complex ca resurse actoriceşti. Avîntul şi înălţimea obţinută a săriturilor, exactitatea execuţiilor coregrafice în momentele sale solistice dar şi de însoţire a partenerei în adagio-uri sau în dansurile de ansamblu au fost presărate neîntrerupt de preocuparea reuşită de a acorda distincţie şi înflăcărare personajului.

Spectacolul din seara zilei de 22 februarie a marcat un eveniment şi pentru cei doi interpreţi, deoa-

rece el a reprezentat debutul lor în rolurile principale din *Lacul lebedelor*, neinterpretate pe scenele sovietice. Aceeași deosebită siguranță a execuției tehnice, grijă pentru finisarea detaliilor, dar și pentru contrastul solicitat de contradictoriile imagini ale Odettei — lebăda albă, simbol al binelui dragostei și a Odilliei — lebăda neagră, simbol al frumuseții pusă în folosul spiritului rău, au caracterizat dansul Nadejdei Pavlova, însoțită de un Prinț Siegfried — Viaceslav Gordeev înflăcărat în avînturile sale coregrafice și partener ideal, permițînd Nadejdei Pavlova să-și realizeze totalitatea coregrafiei cu maximă eficiență tehnică și artistică.

Se cuvine a remarca aportul deosebit, atenția și modul artistic de obținere al unui suport muzical, urmărind îndeaproape coregrafia, realizate de orchestra Operei Române din București sub conducerea dirijorilor *Constantin Petrovici* (Giselle) și oaspetelui *Petre Sbârcea* (Lacul lebedelor), mai ales că aveau de acompaniat soliști invitați, care solicitau tempi cu nuanțe ușor diferite și chiar introduceri de pasaje noi (cum a fost cazul celor două variațiuni din Pas-de deux-ul din actul III al Lacului Lebedelor).

Cuvinte de laudă se pot adresa întregului colectiv al baletului primei noastre scene, care s-a dovedit demn de acompanierea unor oaspeți de un asemenea nivel artistic. S-au impus prin execuții expresive sau tehnice interpreții rolurilor : Hans *(Adrian Gheorghiu)* și Myrtha (debutul promițător al lui *Carmen Angheluș)* — în „Giselle" și *Ion Tugearu* un „spirit rău", Rotbart, tehnic și expresiv cu care s-ar mîndri orice scenă de balet, *Gheorghe Angheluș*, un Bufon deosebit de realizat din punct de vedere tehnic dar și încîntător scenic, ca și *Cristina Teodorescu, Viorica Ene* și *George Bodnarciuc*, interpreții Pas-de trois-ului din actul I din „Lacul Lebedelor".

Doina ANDRONACHE și Ștefan BONEA

Ileana Iliescu

Treizeci de ani de carieră artistică înseamnă — mai cu seamă în arta dansului, acolo unde existența scenică se consumă meteoric, odată cu trecătoarea tinerețe a balerinului — un veritabil record. Un record pe care nu-l pot atinge, desigur, decît personalități de excepție, înzestrate nu numai cu flacăra talentului cuceritor, stăpînind tehnica meseriei cu strălucire, dar și cu puterea, cu rezistența, cu vocația de a înfrînge timpul. Cu tăria veșnicei tinereți, deci.

Pentru această tărie, care înseamnă, laolaltă, o imensă voință și o desăvîrșită putere de renunțare la tot ceea ce nu e muncă și artă ; pentru această tărie, care i-a adus în schimb bucuria nemărginită pe care o poate cunoaște, în artă, doar interpretul capabil să stîrnească ovații publicului de pretutindeni, purtînd însemnele de noblețe ale culturii poporului său în întreaga lume — *Ileana Iliescu* a fost sărbătorită într-o amiază de început de an, la A.T.M., de către colegii și prietenii săi, de către criticii care i-au comentat de-a lungul anilor evoluțiile scenice și de către oamenii de teatru și muzică ce i-au aplaudat adesea, în calitate de spectatori, dansul măiestru.

Dar adevărata sărbătoare a Ilenei Iliescu s-a consumat, de fapt, cu o seară înainte, la Opera Română — într-un spectacol intitulat simplu și modest *Portret Ileana Iliescu* și nefăcînd cîtuși de puțin aluzie la aniversarea pe care el o marca. Adevărata sărbătoare — spuneam —, pentru că aici s-au materializat, în fapte de artă, toate minunatele gînduri rostite mai apoi.

Aici s-a simțit, mai caldă ca oricînd poate, dragostea și prețuirea colegilor — din generația ei, dar și din cele mai tinere —, care au ținut s-o înconjoare pe scenă, dîndu-i replica așa cum au făcut-o de atîtea ori, în aceste trei decenii (au fost prezenți, alături de sărbătorită, *Alexa Mezincescu, Aurora Rotaru, Aglaia Gheorghe, Maria Cumbari, Ion Tugearu, Ștefan Bănică, George Bodnarciuc, Mihai Babușka, Mihai Tugearu, Ion Sabău* și mulți alți soliști, ca și întregul corp de balet al teatrului, orchestra și doi dintre dirijorii sub a căror baghetă Ilieana Iliescu a dansat : *Cornel Trăilescu* și *Lucian Anca).*

Aici s-a simțit, în același timp, dragostea publicului față de această mare artistă : într-o zi în care oamenii încă mai sărbătoresc Anul Nou, petrecînd cu prietenii sau în familie, „Portretul" Ilenei Iliescu a adunat un număr impresionant de spectatori, făcînd neîncăpătoare sala Operei Române și de neuitat entuziasmul aplauzelor.

Aici s-a simțit, înainte de toate — determinîndu-le de fapt, pe toate —, valoarea complexă a artistei, înglobînd alături de o puțin obișnuită anvergură a virtuozității, a purității execuției și a forței de trăire și expresie, o excepțională cuprindere stilistică. Și, degajîndu-se din ele și depășindu-le, vraja : vraja pe care o emană, pe scenă, o mare balerină. Întîmplător — sau poate nu —, toate eroinele întruchipate în acea seară de Ileana Iliescu erau ele însele vrăjite : suava lebădă albă a lui Ceaikovski și poznașa păpușă a lui Delibes, șopîrla de malahit închipuită de Zîna Munților de Aramă din baletul lui Prokofiev *Floarea de piatră* și pătimașa gitană imaginată muzical de Bizet și Scedrin, în fine, fascinanta Quiteria din baletul *Don Quijote* de Minkus...

Luminița VARTOLOMEI

Stop — cadre la Teatrul de Operetă

Joi, 2 februarie : *La calul bălan*

Evenimentele operetei lui Ralph Benatzky (în versiunea libretistică semnată de Val Săndulescu) au intrat fără incongruenţe, în pre-concepţiile noastre despre lumea operetei. Eliminînd astfel surpriza, spectacolul nu a fost defectiv însă de unele aspecte notabile, fie din categoria celor care-l luminează, care-l slujesc — şarjele dezinvolte din replicile lui *Toni Buiacici*, factura adecvată a regiei şi scenografiei concepute de *A. I. Arbore*, ori a coregrafiei (în special prin intenţia vădită a *Mihaelei Atanasiu* de a debanazila repertoriul gesturilor, de a învinge monotonia prin introducerea în context a unor numere insolite — stepul, de exemplu) —, fie din categoria celor care-l sancţionează, care-l „defectează" — tuşele cam groase din jocul lui *Gabriel Gheorghiu*, forma vocală slabă a lui *Cornel Ţăranu* şi *Rodica Mincef*, şi, mai ales, desincronizările dintre solişti şi orchestră (dirijor : *Mircea Luculescu*). Să fie oare aceasta din urmă vinovată ?

★

Vineri, 3 februarie : *Văduva veselă*

Indiferent de calibrul şi echilibrul ei, orchestra sună bine atunci cînd este condusă de un dirijor competent, cu personalitate. Unul dintre ei se numeşte *Marian Didu* care a ordonat impulsurile instrumentiştilor în aşa fel încît — chiar şi într-o structură deficitară, obosită, neremaniată la vreme — orchestra a constituit un întreg capabil să restituie nealterate semnificaţiile muzicii lui Franz Lehar. Văduva interpretată de *Rodica Mincef*. nu a fost, de această dată, prea veselă, în ciuda eforturilor depuse de *Constanţa Cîmpeanu* (Valencienne), *Eugen Savopol* (Danillo) şi *Nicolae Simulescu* (Zetta) întru excedarea caracterului umoristic al textelor lui *Ovidiu Dumitru*. La 8 ani de la premieră, spectacolul cu „Văduva veselă" rezistă totuşi datorită tentativelor de actualizare a subiectului reuşite, pe de o parte prin defrişarea elementelor de limbaj comic perimate, perisabile şi, pe de altă parte prin cultivarea acelora izvorîte din năravurile dintotdeauna ale oamenilor.

★

Sîmbătă, 4 februarie : *Suzana*

Reprezentaţia a relevat importanţa raportului dintre opţiunea repertorială, disponibilităţile interpreţilor şi repartiţia lor pe roluri, raport exprimat aici în termeni neopozabili ceea ce demonstrează însăşi oportunitatea montării. Astfel, interpreţi de certă vocaţie actoricească (Virgil Bojescu, Dimitrie Dunea) au primit investituri preponderent teatrale, în timp ce interpreţilor posesori ai unor voci tinere, penetrante (Dumitru Trandafir, Liliana Pagu) li s-au oferit partituri mai bogate muzical. Că cei dintîi au fost privilegiaţi se explică prin caracterul operetei lui Jean Gilbert : caz tipic de vodevil axat pe numere comice în proză ce ţes o intrigă cvasi-obscură, şi mai puţin pe arii, pe interludii corale şi instrumentale. Fapt ce l-a avantajat, de data aceasta, pe dirijorul Mircea Luculescu...

★

Marţi, 7 februarie : *O noapte la Venezia*

Prin contrast, iată, „O noapte la Venezia" este mai mult decît o operetă ; e aproape o operă, cu recitative şi arii, duete şi terţete, cu interludii instrumentale de o mare generozitate a construcţiilor melodice (deh, Johann Strauss !). Am asistat la o versiune în general reuşită graţie unei strategii regizorale clare (autor *George Zaharescu*), unui decor funcţional (scenografia *Mihai Mădescu*), prestaţiilor unor interpreţi ca *Bianca Ionescu* (o emisie vocală lejeră, de o mare acuitate în registrul acut), *Dorin Teodorescu* (mai dezinvolt decît în apariţiile T.V.) sau *Constanţa Cîmpeanu* (cuceritoare prin devotamentul faţă de profesie) şi nu în ultimul rînd, graţie coregrafiei *Mihaelei Atanasiu*, din nou cu incursiuni în zone inedite ale artei dansului. Marele merit al spectacolului constă însă în realizarea diversităţii în unitate prin exploatarea la maxim a unei unice idei regizorale şi scenografice capabile să emită, în acest fel, o largă gamă de nuanţe.

★

Miercuri, 8 februarie : *Stelele Operetei*

„Stelele", neafîndu-se în această seară la perihe-liu, „n-au strălucit" poate şi pentru că cerul (a se citi contextul) specacolului a fost înnourat de concepţia regizorală ternă, anostă, improprie unei „vizibilităţi" reale chiar şi atunci cînd unii protagonişti au încercat cu ostentaţie să reţină atenţia, să smulgă zîmbete şi aplauze — *Ştefan Glodariu*, de exemplu, pe post de prezentator (desuet), pus să umple „spaţiile interstiţiale" cu poante forţate, răsuflate sau *Gabriel Gheorghiu* într-un rol eminamente buf, în manieră vetustă, propunînd asistenţei numere neconforme cu datele circumstanţiale (cum a fost momentul de muzică folk). Unele „stele" au avut însă şi „licăriri" : *Constanţa Cîmpeanu* într-o arie din „Mam'zelle Nitouche", *Eugenia Moroşanu* şi *Tudor Cotaibă* în „Dans ţigan", *Dorin Teodorescu* cu o arie din „Secretul lui Marco Polo", sau big-band-ul condus de Liviu Cavassi — ceea ce înseamnă că există premizele făuririi unui adevărat „regal" — singura expresie motivabilă a tipului de spectacol-mozaic — pe care cei mai îndrăgiţi interpreţi *trebuie* să-l ofere publicului.

★

Joi, 9 februarie : *Silvia*

Desigur, că opereta îşi are publicul ei pe care trebuie deopotrivă să-l deconecteze, să-l destindă şi să-l înnobileze. „Silvia" lui Emmerich Kalman este, din acest punct de vedere, un model exemplar. Fără a fi extemptă faţă de demersul moralizator, nici eclatantă sub aspectul agrementării, opereta

afirmă o justă proporție între funcția formativă și cea de divertisment. E-adevărat că evoluția dramaturgică — cu alură de fabulă — este cam șablonardă, schematică, cam „cusută cu ață albă", cum se spune. Dar tot adevărată este și morala finală urmărită cu mijloace simple, directe (direcția de scenă : *George Zaharescu*). Ca să nu mai vorbim de adevărul muzicii ale cărei sonorități le-au facilitat soliștilor — *Mireille Constantinescu, Daniela Diaconescu, Eugen Savopol* — ancorarea în semnificațiile personajelor interpretate stimulînd totodată imaginația coregrafei *Mihaela Atanasiu* (remarcabilă a fost, de pildă, coregrafierea duetului Silvia—Edwin din actul II). Păcat de inadvertențele ritmice dintre soliști (în special *Eugen Finățeanu*) și orchestra dirijată de *Mircea Luculescu*.

★

Vineri, 10 februarie : *Mam'zelle Nitouche*

Creația lui Florimond Hervé se circumscrie direcției trasate de opereta franceză caracterizată prin umor subtil și incisivitate satirică. Dar atît umorul cît și satira sînt categorii estetice greu reificabile, dificil de întreținut, iar subtilitatea și incisivitatea sînt forme de exprimare oricînd pasibile de precaritate, anevoie compatibile. În noua montare bucureșteană, *George Zaharescu* (regia), *Victor Vlase* (coregrafia) și *Carmen Rasovszky* (scenografia) au reușit să cunune în chip fericit toate aceste caracteristici comunicate, de altfel, cu fidelitate de *Bianca Ionescu, Cristian Popescu, Corina Bărbulescu, Iancu Groza* și ceilalți interpreți. O apariție neașteptată, nu însă și neavenită : *Constanța Cîmpeanu*, semnînd asistența de regie (verva și experiența scenică sînt transmisibile și pe această cale).

★

Duminică, 12 februarie : *Secretul lui Marco Polo*

„Secretele" operetei lui Francis Lopez constau în fantezia melodică, în exotismul culorii locale născut din imemorialitatea unui timp și spațiu nedesconspirate, misterioase. „Secrete" deține însă și versiunea montării de la Teatrul de Operetă. Bineînțeles, secrete ale reușitei. Mai ales în ceea ce privește dinamica scenografiei și regiei concepute de *Nicușor Constantinescu* (adaptor și al libretului), insolitul — neagresiv, totuși — al scenografiei imaginată de *Elena Penescu-Liciu* ori în ceea ce privește prestația interpreților *Dorin Teodorescu, Margareta Niculescu, Gabriel Gheorghiu, Ștefan Glodariu, Virgil Bojescu, Daniela Diaconescu*. Un spectacol de ținută, ingenios, agreabil.

★

Joi, 16 februarie : *Sînge vienez*

A fost o seară a interpretelor, în primul rînd a *Rodicăi Truică* (Pepe) — debordantă prin naturalețea jocului scenic, dominantă prin vocea ei ca „de clopoței". La rîndul lor, *Simina Ivan* (Frantzi) — prin glasul ei limpede, corect impostat (dar cu o anume răceală în gesturi) — și *Cleopatra Melidoneanu* (Gabriela) — prin inteligența frazării — și-au făcut datoria. A fost o seară în care am intuit la *Eugen Savopol* (Eduard) reflexele unui vibrato de mare forță dramatică (în registrul mediu) dar care supralicitat în acut și în forte se află în derivă. Îndrumat oportun, Eugen Savopol ar fi putut deveni un tenor de excepție. Așa... gîndul ne-a zburat la Ion Dacian, la înregistrările sale, la tot ce a investit în acest gen întru înflorirea lui, și de la care, iată, ne-a rămas direcția de scenă a spectacolului. A mai fost și seara dirijorului *Marian Didu* (care a dovedit că și în fosa operetei pot să apară mari dirijori) — și a orchestrei (care a onorat virtuțile muzicii lui Johann Strauss).

★

Duminică, 12 februarie : *My Fair Lady*

Un spectacol „condimentat", de excelenta dispoziție în care s-au aflat *Gabriel Gheorghiu* (Doolitle) și *Constanța Cîmpeanu* (Eliza), dispoziție manifestată într-un cadru regizoral eficient — direcția de scenă : Ion Dacian — favorabil unei veridice evoluții psihologice a personajelor — excelentă a fost, de exemplu, scena transformării Elizei, comentată de cor —, într-un decor adecvat bazat pe alternanța planurilor (dictată de derularea oarecum cinematografică a acțiunii), cu elemente vernaculare (în autentic spirit britanic) și beneficiind de costumele concepute de *Elena Agapie-Stanciu* și de coregrafia efervescentă, de mare eficacitate a lui *Michael Boyle* (Anglia).

★

Marți, 21 februarie : *Prințesa circului*

Întru totul meritorii sînt demersurile regizorului *George Zaharescu* în sensul „curățirii" discursului de aspectele super-flue și al accentuării datelor esențiale ale libretului. Demers care imprimă acțiunii claritate, concizie, reliefînd cu acuitate evoluția personajelor care devin astfel adevărate tipologii, modele umane. Așa cum se întîmplă în spectacolul cu „Prințesa circului" de Kalman unde o atare atitudine regizorală e complinită de investigațiile scenografiei lui *Constantin Russu* (elocventă, mobilă, degajînd cursivitate) dar nesusținută suficient de interpreți : *Dorin Teodorescu* — convențional, cu o voce nereverberantă, de această dată —, *Rodica Mincef* — cu un vibrato al glasului prea amplu, necontrolat —, și (chiar) *Dimitrie Dunea*, nefiind într-o zi fastă.

★

Joi, 23 februarie : *Voievodul țiganilor*

Hero Lupescu ține să concureze cu convențiile, cu rutina, cu arbitrariul, cu acele nivele ale tradiției care obosesc, trenează, sincopînd calitatea actului de cultură. Și foarte bine face (originalitatea reprezentînd, după cum știm, condiția vivacității unei lucrări artistice). Dar de aici și pînă la a „concura" cu muzica lui Johann Strauss este... o oarecare dis-

tanță care nu poate fi umplută (adică argumentată) în nici un fel. Un cuvînt favorabil corului Operetei — condus de *Valentin Gruescu* — a cărui omogenitate dinamică, precizie a atacurilor și calitate timbrală îl recomandă ca pe un ansamblu de certă profesionalitate.

★

Vineri, 24 februarie : *Silvia*

După programul de pe afișe și din presă ar fi trebuit însă să fie „Poveste din Cartierul de West". Deci, în loc de Bernstein, din nou Kalman. Schimbări (de data aceasta cu sensul de „mutatis mutandis") s-au produs și în ceea ce privește distribuția. Astfel, *Ion Stoian* — cu o voce mică, nepenetrantă într-o sală cu acustică vulnerabilă —, a fost la fel de desincronizat, în raport cu orchestra, ca și *Eugen Fînățeanu*, substituitul său, iar *Rodica Truică* ne-a demonstrat, ca și *Daniela Diaconescu* în precedenta reprezentație, că este posesoarea unei pregnante virtuozități vocale. De mare efect (la public) s-au bucurat replicile rostite de *Nicolae Simulescu* care atunci cînd reușește să-și reprime unele porniri manieriste devine un real emițător de umor substanțial, tonifiant.

★

Duminică, 26 februarie : *Băiatul și paiele fermecate*

În programul de sală, *Mihaela Atanasiu* — realizatoarea spectacolului — nota : „Încercările și experiențele noastre de acest fel nu sînt izvorîte din ostentație sau dorința de a face neapărat *altceva*, (s.a.) ci decurg dintr-o firească și permanentă căutare, datorie, nevoie chiar, luptă cu noi înșine împotriva inerției, automulțumirii, căilor bătute". Sînt cuvinte frumoase ce conferă noblețe unui crez artistic. Dar orice *„essai"* trebuie săvîrșit în funcție de potențialitățile existente, de rezervele umane și materiale pe care le avem la dispoziție. O privire spre propria cămară devine, astfel, imperios necesară. Altfel, doar improvizăm, testăm, experimentăm... Ca în feeria Mihaelei Atanasiu unde cuplarea cuvîntului cu gestul, asocierea muzicii și grației reclamă participarea interpretului-total, calitate neîndeplinită de protagonistul spectacolului, *Marian Șușu* — talentat dansator dar mai puțin actor și deloc cîntăreț ! — ceea ce a determinat recursul la „play-back", procedeu ce artificializează, demonetizează actul interpretativ. (De altfel, coabitarea formelor „live" și „tape-music" implică anumite riscuri într-un „show", trecerile de la o formă la alta fiind, de obicei, sesizabile, secționînd discursul muzical). Muzica lui *Mihai Virtosu* — cu aluzii stravinskiene — a constituit, poate, elementul cel mai vivant al spectacolului. Nu am înțeles însă de ce compozitorul nu a fost lăsat să-și ducă pînă la capăt întreprinderea, colajele de muzică populară sau jazz forțînd, nejustificat, eclectismul mobilului sonor.

★

Marți, 29 *februarie : Mam'zelle Nitouche*

Același tandem — *Bianca Ionescu, Cristian Popescu* — ca în trecuta reprezentație, alături de cîteva nume noi — *Sanda Mărgărit, Dimitrie Dunea* — ne-a introdus într-o lume idilică, guvernată de legile „happy-end"ului implacabil. Este, așa cum ni s-a dezvăluit în periplul nostru, însăși lumea operetei, cu ticurile (permanențele) și efemeridele (inconsecvențele) ei, cu subtilitățile (uneori cu vulgaritățile) ei, cu valorile ei — e-adevărat, risipite, nestatornice, totuși prezente — ce pot constitui puncte de plecare în acțiunea de *renaștere* a unui gen încă viu, care suscită interesul, care atrage publicul, care comunică, care educă, care destinde, care...

Liviu DĂNCEANU

Concertele Radioteleviziunii

2 Februarie. Creația lui Camille Saint-Saëns nu mai este de natură să stîrnească astăzi un deosebit interes. Probabil că în afară de admirabila *Simfonie în do minor* timpul va șterge o foarte mare parte dintre lucrările sale. Și totuși prezentarea în primă audiție a *Simfoniei a II-a* a apărut binevenită, un act de lărgire a orizonturilor în ceea ce privește cunoașterea creației compozitorului francez. Lucrarea este o construcție solidă cu virtuți ale unei muzici ce se raportează cu necesitate la un romantism tipic francez. În importantul *Concert pentru pian și orchestră în Do major, K. V. 467*, de Mozart, pianistul austriac *Alexander Müllenbach* s-a dovedit un stilist. Există în tălmăcirea oaspetelui un parfum expresiv mozartian de calitate, slujit de o tehnică îngrijită. Jocul sonor are strălucire (bine pus în evidență în finalul Concertului) și arcuiri meditative, acestea ieșind însă, discret din specificul muzicii (ca în partea mediană). Tot Mozart (și tot Do major !) și în încheirea programului — *Missa K.V. 317*, binecunoscută și încîntătoare prin farmecul ei solar. Longeviv prin constanța efortului artistic, dirijorul *Marin Constantin* s-a prezentat în aceeași (și unică de fapt) ipostază care îl definește — perfecțiunea interpretativă. Sonoritățile sale sublim diafane nu au obosit să încînte. Marin Constantin știe să rămînă într-un perimetru repertorial (bogat !), specific — iar cînd iese din acesta, știe cum și cît să o facă. În lumea sonoră mozartiană Corul Madrigal, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii s-au întîlnit în intenții și realizări. Le-a fost mijlocitor *Iosif Conta*. Dirijorul se află la vîrsta deplinei maturități interpretative. Gestica sa a căpătat unduiri înțelepte, fără a-și pierde ceva din funcția imperativă sau din cea expresivă. Sub bagheta sa ansamblul are siguranță, păsind pe un teren ferm — și, bineînțeles, nu numai din punct de vedere tehnic, ci într-un sens complex care include și tehnica. *Simfonia a II-a* de Saint Saëns l-a pasionat pe Iosif Conta care a slujit-o cu o devoțiune exemplară. În Concertul

pentru pian l-am reîntîlnit pe excelentul acompaniator, în vreme ce *Missei în Do major* artistul i-a asigurat o impecabilă construcție interpretativă. Să nu încheiem aceste marginalii fără a-i numi pe soliștii vocali, cvartetul alcătuit din soprana *Elena Grigorescu*, mezzo-soprana *Rodica Mitrică-Bădîrcea*, tenorul *Florin Diaconescu* și basul *Pompei Hărășteanu*. Voci distinse, evoluții convingătoare. Bucuria de a-i asculta ne-a fost întunecată de regretul de a nu-i ști reuniți în cvartet decît întîmplător.

★

Dirijorul *Paul Staicu* și-a alcătuit pentru următorul concert din luna februarie un program de „certitudini", de lucrări verificate la public ; este o atitudine posibilă — și acceptabilă, ținînd seama de relativ rarele apariții ale acestui dotat artist pe scenele de concert bucureștene. El nutrește, pare-se, o veche pasiune pentru Robert Schumann ; pe afișele sale apare adesea, în program, numele romanticului german din creația căruia a ales, de astă dată, *Simfonia a IV-a*. Demersul dirijoral al lui Paul Staicu este, el însuși, de o factură romantică, afinitățile, cu o muzică de tipul celei schumanniene apărînd cu evidență. Pe marginea acestei ultime simfonii, șeful de orchestră a trădat frumoase intenții de subliniere a patosului romantic de care muzica este suprasaturată. Intenții și — pe măsura lor — rezultate. Simfonia, ea însăși, se pretează la demonstrații convingătoare asupra naturii viguroase a muzicii lui Schumann care, evident, a fost nu numai poeticul cîntăreț al simțirilor delicate ci și autorul unor pagini de muzică robustă străpunsă de clamări entuziaste. Paul Staicu tocmai această latură a artei lui Schumann a ținut să o sublinieze. Îl... „suspectăm" în acest sens după modul cum, o dată consumate arderile intense și dinamice din mișcarea inițială, s-a retras cu discreție — și provizoriu, parcă — în lirismul meditativ al celei secunde, după felul strîns în care a parcurs părțile mișcate. Simfonia a avut, în concepția și realizarea dirijorului, forță expresivă și un subliniat avînt romantic. *Cantemiriana*, lucrare din ciclul „Crochiuri pentru un spațiu mioritic", ne-a evocat figura regretatului compozitor Mihai Moldovan. Ne-am readus aminte virtuțile muzicii sale — dense, aspre, insolite. Paul Staicu a subliniat masivitatea, unul din cele două elemente ale acestei lumi sonore — celălalt fiind constituit din dulcile arcuiri din final, acele pînze subțiri de flageolete care se destramă pînă la neființă. Eram obișnuiți cu „devenirea" materiei sonore. Dirijorul a optat pentru etalarea aproape disjunctă a elementelor ; este un punct de vedere care ne-a reținut atenția. Consecventă, ținînd la tradițiile pe care le-a statornicit, Radioteleviziunea, continuă să promoveze tineretul, talentele ce păsesc pragul afirmării ; aceasta este o dimensiune a activității artistice de concert a instituției. În acest sens ne-a apărut și programarea tinerei pianiste din Iași, *Alina Pavalache*, aflată la debutul ei în fața publicului bucureștean. Tînăra pianistă a ales celebrul *Concert în la major* de Mozart, o alegere bună pentru că am fost dominați de sentimentul că, în în ansamblul unui repertoriu personal bogat, acest Concert este nu numai o lucrare ce i se potrivește, ci și una fundamentală în repertoriul personal. Alina Pavalache a fost o apariție extrem de agreabilă. Datele temperamentele ca și tehnica minuțios îngrijită îi fac accesibilă muzica lui Mozart pe care a tălmăcit-o cu impecabilă acuratețe. Textul muzical nu-i ridică probleme. Ceea ce credem că o frămîntă pe tînăra artistă este îmbogățirea paletei de culori și de nuanțe expresive ; am simțit aceasta, de pildă, după felul în care a atacat finalul, într-un tempo strîns, impunînd valențe dinamice proaspete și un plus de exuberanță.

★

16 Februarie. Este reconfortant să știi că, după așteptări notate pe marginea a multor ani, timp în care pe firmamentul artei dirijorale românești nu apărea nici o stea de nici o mărime, de mai puțin de un deceniu încoace o înteagă pleiadă de tineri șefi de orchestră au început să bată stăruitor la porțile afirmării. Și este foarte reconfortant să constați că cei ce s-au instalat în fruntea lor (puțini, evident !) nu și-au datorat poziția întîmplării, ci meritelor reale ce au constituit și constituie temeiul evoluției artistice, în cîteva cazuri strălucitoare. L-am situat într-unul dintre aceste cazuri pe *Horia Andreescu*. Tînărul dirijor ne-a apărut în ultimul concert ordinar din luna februarie al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii ca un adevărat maestru al baghetei. Siguranța la pupitru, capacitatea de a electriza colectivul, degajarea care domină ansamblul demersului său dirijoral, cuceresc total. Horia Andreescu este, ca orice profesionist de reală și calitativă fibră artistică, un lucid. Dar el știe să se și implice în dinamica procesului interpretativ căruia prin obiectivare îi dă trăinicie, iar prin subiectivare îl umanizează. Tehnica lui Horia Andreescu este de mare suplețe. Capacitatea de a investi fiecare gest cu semnificații complexe decurge din marea mobilitate interpretativă a dirijorului care controlează permanent întreaga desfășurare sonoră. Iată, de exemplu, acest minunat și atît de romantic *Don Juan* de Richard Strauss. Impecabilă construcția realizată de Horia Andreescu ! Episoadele se justifică unul pe celălalt în succesiune, dirijorul asamblîndu-le cu pricepere. Satisfacția de a percepe muzica în totalitate, ca pe un întreg, el o oferă doar spre sfîrșit, atunci cînd elementele capătă înțeles, de la primul la ultimul. Lui Horia Andreescu îi reușește excelent diferențierea subtilă a planurilor — prin nuanțări expresive, prin imprimarea unei agogici, și ea, diferențiată de-a lungul diverselor secvențe sonore. În *Dansul Salomeei* fantezia artistului a ieșit în întîmpinarea celei a compozitorului. Fantezia interpretului ? Da, în sensul căutării și găsirii celor mai potrivite unelte din arsenalul propriu de mijloace de expresie. Muzica aceasta — colorată, senzuală, densă — s-a supus voinței dirijorului care i-a etalat frumusețile amănunt cu amănunt, dar și global. Reîntîlnirea cu muzica lui Csiki Boldizsár a fost plăcută. *Cîntece de viteje* este o

lucrare mai veche dar definitorie pentru o anumită zonă a sa de preocupări. Ne referim, pe de o parte, la restituirea (mai puțin în literă, mai mult în sens) a unor vechi texte muzicale și, pe de altă parte, la interesul pentru formații restrînse, uneori aproape camerale. „Cîntece de vitejie" ne-a apărut, la o nouă audiție, ca o muzică sobră, de expresie austeră. Afirmațiile sonore sînt laconice, aproape aforistice. Bine scrisă, cu un eșafodaj armonic de mare interes și o eficientă scriitură, muzica rămîne în continuare capabilă să contribuie la conturarea profilului componistic al lui Csiki Boldizsár.

În sfîrșit, solistul serii — violoncelistul *Valentin Arcu*, în *Concertul* de Saint-Saëns. Totdeauna am avut certitudinea acestui talent, chiar atunci cînd se simțea că Valentin Arcu traversează perioade de căutări — totdeauna urmate de alte perioade, ale concluziilor. În recenta sa apariție în concert la Radioteleviziune solistul a dat dovada unui meșteșug interpretativ de cea mai autentică speță. Valentin Arcu este în foarte mare progres. Demonstrînd o tehnică în care elementele au fost așezate, de-a lungul anilor, cu răbdare și temeinicie, violoncelistul clujean a încîntat mai ales, prin tonul generos, prin muzicalitate, prin rafinamentul frazării. Și Valentin Arcu simte nevoia de a structura — și o face, fie chiar și empiric. El are o viziune asupra întregului — pe care se silește să-l redea ; viziunea aceasta îi permite să rezolve cu multă liniște amănuntele — indiferent de ce ordin sînt ele. A fost aplaudat cu căldură de o sală care a salutat în el un artist cu care, oricînd, publicul ar dori să se reîntîlnească.

★

Festival de muzică contemporană : Astfel a fost intitulat programul singurului concert cameral din luna februarie de la Radioteleviziune, program ce a cuprins cvartete de coarde sau muzici pentru cvartet de coarde și bandă magnetică.

Cvartetul de coarde nr. 1 de Doru Popovici, opus de tinerețe, este capabil să trădeze în autorul său vocația muzicii pure, a melodicității, vocația lirismului. În fond, Doru Popovici a fost, este și rămîne un mare liric în muzica românească contemporană. Este un cîntăreț al sentimentelor nobile, este un îndrăgostit de proporțiile ideale, armonioase. Ne-a ajutat să-l înțelegem, încă și mai bine, și acest *Cvartet nr. 1.* Doru Popovici are — și a avut întotdeauna — ca orice creator autentic, puterea de a fi el — respingînd moda, efemerul. Compozitorul este prin excelență un melodist, îngemănînd acestei [illegible] și pe cea de inspirat armonist. Scris cu dezinvoltură, *Cvartetul de coarde nr. 1* este de natură să pună în evidență formația pentru care muzica a fost gîndită și notată în pagină cu maximum de eficiență.

Cel de al 4-lea *Cvartet de coarde* de Dumitru Bughici ni se pare a fi unul dintre opus-urile cele mai realizate ale prolificului compozitor. Gestul creator are amploare. Muzica este de o notabilă consistență, evoluînd firesc în forme complexe, solide. Pare-se că, scriind acest Cvartet, autorul a urmărit să se îndepărteze de preocupările sale mai vechi sau mai noi de a aborda jazz-ul, muzica cu tente de divertisment. Și a reușit, semnînd o partitură care se oferă generos, interpreților (captivați de scriitura excelentă) cît și ascultătoriior (prin calitatea expresiei ce pendulează grav între adîncimi meditative și o ușoară melancolie).

În cea de a doua parte a programului de muzică contemporană am ascultat două lucrări ca și gemene, pentru cvartet de coarde și bandă magnetică : *Trei vise ale unei păsări* de François Bayle și *Studiu cu modulația nr. 2* de Guy Reibel. Într-una ca și în cealaltă am distins, în structura sonoră, două dimensiuni — banda magnetică și „comentariul" cvartetului de coarde. Am fi dorit să găsim lucruri interesante, în îngemănarea dintre cele două elemente. Dar din păcate așa ceva nu mi-a apărut — cel puțin la această, pînă acum, singură audiere a lucrărilor. Am avut tot timpul impresia că cei patru instrumentiști făceau un soi de play-back aleator pe canavaua obiectivă a înregistrării magnetice. Poate și pentru aceasta, nici măiestrit confecționata bandă, nici eforturile sincere ale instrumentiștilor nu au putut convinge.

În *Cvartetul* său de coarde, Aurel Stroe pledează parcă pentru frumusețea (nobilă în acest caz) a ideilor simple, fundamentale. Lucrarea a avut sensul unui „quod erat demonstrandum" pentru inversa proporționalitate între o asemenea frumusețe și simplitate — maxime în cazul dat. De proporții ideale, Cvartetul lui Aurel Stroe, cu o expresivă densitate constantă a volumelor sonore, este plin de sugestii heterofonice.

Catalogată Opus 2, lucrarea lui Iancu Dumitrescu *Alternanțe I și II (Memorial)* — muzică pentru cvartet de coarde — a reținut atenția prin seriozitatea problematicii. Este, aci, un cîmp sonor complex în care expresia trăiește viguroasă (uneori dură), un cîmp sonor în care compozitorul traversează, în unele secvențe, planuri convergente, în altele planuri divergente. Structurile imaginate de Iancu Dumitrescu au o mobilitate care, ea însăși, potențează expresia generală a muzicii.

Cvartetul, „Clasic" *(Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Eugenia Deaconu, Teodor Pașol)*, și-a asumat greaua responsabilitate a interpretării tuturor partiturilor mai sus numite. Și a reușit, binemeritînd aprecierile celor prezenți în sală care au aplaudat dăruirea (evidentă !), ca și calitățile artistice ale unei formații de elită — omogenitatea, îmbinată cu afirmarea de personalități solistice, cultura stilistică.

★

Prezentă din nou la București, violonista *Lola Bobescu* a fost, ca solistă, oaspetele Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii în ultimul concert al lunii februarie, de fapt un concert extraordinar. Extraordinar — pentru că nu a avut loc în ziua consacrată pentru simfonice în Studioul de pe strada Nuferilor. Extraordinar — pentru că anunțarea lui, oarecum în ultimul moment, a constituit o frumoasă surpriză pentru melomani... Și mai ales pentru că *extraordi-*

nar este fenomenul Lola Bobescu ! În Mozart *(Concertul pentru vioară și orchestră nr. 4)* ca și în Mendelssohn-Bartholdy, Lola Bobescu a încîntat prin prospețimea demersului interpretativ. Nu ne propunem să facem cronica acestei seri muzicale. Ne permitem, doar, să omagiem pe această distinsă artistă a cărei viață s-a confundat definitiv cu muzica. Lola Bobescu este nu numai o definiție posibilă a acelei „tinereți fără bătrînețe" — ci și o pledoarie ardentă, pasionată pentru artă, pentru muzică.

Theodor DRĂGULESCU

Corul Filarmonicii „George Enescu"

Miercuri 22 februarie, Corul Filarmonicii „George Enescu" a susținut pe scena Ateneului, avîndu-l ca invitat pe tînărul dirijor *Valentin Gruescu* de la Teatrul de Operetă din București, un concert de ***Pagini alese din muzica vocală.***

În program — lucrări de Passereau *(E frumos și bun)*, Arcadelt *(Lebăda albă)*, Paul Constantinescu *(Patru madrigale pe versuri de Mihai Eminescu)*, George Dima *(Ziua ninge)*, Marțian Negrea *(Păstorița)*, Pretorian Vlaiculescu *(Brîul amestecat)*, Alexandru Velehorschi *(Lupii)*, Laurențiu Profeta *(La steaua)*, Sabin Pautza *(Slavă ție, Românie)* și Radu Paladi *(Dar de nuntă)*. Un program alcătuit din lucrări de un apreciabil grad de dificultate. Valentin Gruescu face dovada unor calități fundamentale pentru un dirijor : profundă muzicalitate, cultură a stilurilor, o foarte sugestivă plastică a gestului (destul de parcimonios de altfel în mișcări dar cu un bun randament), simțul proporțiilor, eficiență în lucru.

Corul Filarmonicii — colectiv artistic cu o temeinică tradiție repertorială — a răspuns cu real interes intențiilor invitatului său. Calitățile acestui ansamblu sînt bine cunoscute și evidente. Totuși el dă uneori ascultătorului senzația de neîmplinire sonoră (mai ales în domeniul omogenității) și aceasta în mod paradoxal ținînd seama de faptul că mulți dintre membrii lui sînt și soliști. Totuși experiența repertorială, amintită mai sus, formația intelectuală a celor ce îl alcătuiesc asigură Corului Filarmonicii locul pe care această instituție de prim rang a țării îl ocupă.

Soprana *Mîndra Cernescu* și basul *Constantin Petrescu*, soliști în piesa *La Steaua* de Laurențiu Profeta, au contribuit pe aceeași linie a bunului gust la realizarea acestei seri de muzică. La pian — *Iosif Ion Prunner* (muzical, sudat cu ansamblul, bine dozat în contextul partiturii generale) și *Radu Paladi*, acompaniindu-și, cu vigoarea-i caracteristică, propria lucrare.

Michaela ROȘU

Spectacolele Teatrului „Constantin Tănase"

Frumosul din pădurea zăpăcită

Divertismentul satiric-muzical de *Puiu Călinescu* și *Bițu Fălticineanu* se bucură de participarea unuia dintre importanții noștri actori de revistă — Puiu Călinescu, de fapt, actor în jurul căruia se și concentrează întregul spectacol. Nu mai este nevoie să scriem aici cît de mare este „priza" la public a lui Puiu Călinescu ; dacă ar fi să încercăm, în cîteva cuvinte, să sintetizăm datele jocului său în urma căruia publicul bucureștean rîde în hohote (și nu numai publicul bucureștean ; grație micului ecran, Puiu Călinescu este o prezență celebră în întreaga țară), acestea s-ar concentra la o deosebită plasticitate a mimicii, o gamă largă de intonare (și de imitare) a celor mai diferite tipuri de vorbire, o plastică deosebită și, poate în primul rînd, fizionomia cu totul specifică cu care Puiu Călinescu colorează scenele teatrelor de varietăți și platourile de televiziune. Muzica lui *Petre Mihăescu* este plăcută, antrenantă, adunînd în jurul ei întreaga distribuție a spectacolului, care cuprinde multe numere vocale sau coregrafice (coregrafia *Vioricăi Cișmigiu* și a lui *Sandy Pătrașcu* este colorată și aerisită). În scenografia *Gabrielei Buhoiu* și regia artistică a lui Bițu Fălticineanu se desfășoară așadar un spectacol — asupra distribuției în amănunțime ar fi superfluu să insistăm aici, și din lipsă de spațiu — care, în pofida datelor sale de spectacol compozit, este un agreabil moment de divertisment, adunat în jurul unui foarte bun actor de revistă.

★

Revista Revistelor

Am revăzut spectacolul intitulat *Revista revistelor*, despre care am mai scris, nu cu multă vreme în urmă, în paginile aceleiași publicații. Ca și înainte, nu pot decît să repet că *Revista revistelor* este un tipic spectacol de revistă, alternînd, după fluctuații de distribuție asupra cărora am insistat rîndul trecut, muzica cu soliștii vocali, cu numerele de balet și cu cele umoristice (bineînțeles, distribuțiile sînt, în mare, aceleași, ele variind însă puțin de la spectacol la spectacol). De data aceasta — poate este și un plus de subiectivitate datorat, într-un fel, unei mai mari familiarizări cu revista — spectacolul a fost mai fluent, mai cursiv, acea impresie de improvizat nemaifiind cu totul evidentă. După părerea mea, punctele forte le reprezintă calitatea vocală a unor soliști ai Teatrului „Constantin Tănase", farmecul actorilor comici și baletul. Și într-adevăr, numerele comice se bucură (nu numai pe baza textului) de o deosebită reacție în sală iar baletul, în coregrafia lui Cornel Patrichi, evoluează agreabil. De asemenea, soliștii vocali sînt cunoscuți și apre-

ciați, ca și actorii de comedie, din spectacolele de televiziune, care consfințesc valoarea artistică a multora dintre aceștia.

★

Ar fi interesant, pe marginea spectacolelor vizionate — spectacole care alcătuiesc cvasitotalitatea repertoriului Teatrului „C. Tănase" în actualul anotimp (alte două reprezentații nu se joacă acum, ele fiind gîndite exclusiv pentru grădină) — de încercat surprinderea unor date generale privind nivelul de performanță artistică al acestui colectiv, cel mai important teatru de revistă al țării. Clar este că spectacolele teatrului se bucură de aportul unui colectiv de actori de deosebită valoare (asupra lor am insitat la momentul potrivit). Specificul de actor de revistă presupune o multiplă specializare, iar ceea ce fac pe scenă unii dintre remarcabilii profesioniști ai genului trădează o deplină stăpînire a diversității laturilor profesionale presupuse de meseria de actor de teatru de revistă (ar fi de amintit însă, într-un fel, negativ, unele sarje într-un comic gros, burlesc ; cred că ele trebuie evitate cu orice preț chiar dacă o parte a publicului reactionează zgomotos-aprobativ ; cum scriam și cu alt prilej, actori de calibrul unora dintre actorii teatrului de revistă nu au nevoie de asemenea șarjări pentru a fi îndrăgiti de spectatori). De asemenea, există cîtiva remarcabili cîntăreți care apar cu periodicitate pe scena teatrului ; și aici ar fi de subliniat acea necesară — și prezentă — polivalență scenică care colorează statutul de cîntăreț de revistă. Alte compartimente deosebite le reprezintă coregrafia, de multe ori agreabilă și frumos, interesant gîndită, scenografia și regia artistică bucurîndu-se de semnăturile unor profesioniști ai genului.

După părerea mea, scăderile pot fi enumerate în dreptul compartimentului "execuție muzicală" — de multe ori, muzica excelentă a autorilor invitati să colaboreze cu teatrul la punerea în scenă a diverselor spectacole are parte de o interpretare orchestrală neglijentă. Este păcat deoarece impresia sonoră globală coboară, aproape întotdeauna, calitatea spectacolului. În concluzie, se poate spune că Teatrul de revistă „Constantin Tănase" oferă publicului o serie de spectacole ingenioase, interesante, plăcute și amuzante, realizate în termenii unei incontestabile profesionalități, atingînd de multe ori, prin aportul distribuției, adevărate vîrfuri ale performanței de revistă ; cîteodată însă, profesionalitatea coboară din cauza insuficienței unor compartimente indispensabile în angrenajul spectacolului.

Viorel CREȚU

Emisiuni muzicale Radio

Le cunoaștem doar vocile, rar chipurile. Doar vocile și numele pe care crainicii le rostesc pe post, anunțînd o emisiune sau alta : *Ada Brumaru, Iosif Sava, Doru Popovici, Petru Rusu, Despina Petecel, Olga Grigorescu, Viorel Cosma, Alfred Hoffman, Georgeta Cristescu, Smaranda Oțeanu, Cornelia Bărbulescu, Edgar Elian, Viorel Crețu, Constanța Botez-Niță, Alexandra Mihăescu, Alice Mavrodin, Rodica Sava* — redactori și colaboratori permanenți ai Radio-ului bucureștean. Ce-i leagă pe toți ? Atenta preocupare față de tainele artei sunetelor, dorința lor, menirea lor de a împărtăși ascultătorilor aceste taine, aceste frumuseți, în emisiuni cît mai variate, în forme cît mai originale și mai atractive. Am urmărit timp de o lună munca lor în intenția de a recunoaște acestor voci fără chipuri calitățile și reușitele care — în adevărul celebrului dicton latin *verba volant* — trec de multe ori (de prea multe ori) neobservate, deși volumul de muncă investit este considerabil.

Duminica. E normal ca duminica să se bucure de un regim aparte. Sub acest aspect, emisiunile muzicologului Iosif Sava *Invitațiile Euterpei* par a fi formula ideală. Variate ca tematică, atractive prin formula de prezentare, uneori captivante sub aspectul benzilor programate, dense ca informație și totuși accesibile ca formulare, aceste emisiuni și-au cîștigat în timp un auditoriu din ce în ce mai numeros. Iosif Sava — cu posibilitățile sale tehnice aproape unice, cu capacitatea sa imensă de asimilare și conexiune —, reușește ca pe parcursul a trei ore (11—14) să țină trează atenția ascultătorilor. Spicuim din tematica ultimelor sale emisiuni : *Dirijori români — Jean Bobescu, Muzica și literatura — Romain Rolland, Memorialistică muzicală — Arthur Honegger, Arhive fonografice — Maria Callas* și *Clara Haskil.* Apreciem faptul că în ultima vreme, pe lîngă subiectul propus, Iosif Sava intercalează cu o lăudabilă colegialitate un fel de „informație în plus", de „aducere aminte" pentru emisiunile muzicale de pe posturile de radio și televiziune ce urmează a fi difuzate în cursul zilei, cu călduroase recomandări de audiție, și, pe lîngă acestea chiar și succinte comentarii de cronică muzicală cu referire la viața de concert trecută și viitoare (săptămînală) atît a Capitalei cît, uneori, chiar și a provinciei. Prin activitatea sa, muzicologul Iosif Sava ocupă, astăzi, un binemeritat loc privilegiat în atenția melomanilor.

Casetele muzicale duminicale nu au un redactor unic. Olga Grigorescu, Georgeta Cristescu. Ioana Baternai, Cornelia Bărbulescu, Luminița Constantinescu pun pe rînd în undă, cu comentarii succinte dar consistente muzici dintre cele mai diverse genuri — dar de o calitate constantă — de la creații dedicate ansamblului de fanfară, la muzică de balet, concerte instrumentale, fragmente din opere... Aceste *Casete muzicale duminicale* sînt, credem, în principal, dedicate audiției lejere — o dovedește și ora programării (15,15—18). Concurența televiziunii este de multe ori sufocantă. De aceea am fost nedumeriți atunci cînd în același timp, de astă dată programul I, mai inaugurează o emisiune muzicală, tot de lungă durată — *Radio-auditorium* — redactată de Romulus Vulpescu ! (19.02). Să recapitulăm deci. În paralel :

15,15—18 — Casete muzicale duminicale

16,15—18 — Radio-auditorium

17 —18,30 — la televiziune, Serata muzicală TV. Obligați de situație, am încercat într-o duminică a urmări sumarul celor două emisiuni de la Radio. Și, nu odată, ne-am surprins interesați de ceea ce difuzau ambele programe concomitent... A fost oare inspirată inaugurarea, prin suprapunere, a acestei emisiuni *Radio-auditorium* ? Nu s-ar fi putut găsi oare o oră mai potrivită ? Cît despre conținutul ei, cuvîntul introductiv al lui Romulus Vulpescu, destul de nebulos, ne-a dat să înțelegem doar că va fi vorba despre creații muzicale de genuri diferite care se vor alătura totuși sub un enunț comun : Muzică și poezie ! Această emisiune a debutat cu *Dansul țărănesc* de C-tin Dimitrescu (cortina), cuprinzînd apoi, un interviu și un microrecital Victor Socaciu, un interviu și un fragment dintr-un Concert de Rahmaninov cu Dan Grigore, o melodie de muzică ușoară cu Angela Similea... Am rămas nedumeriți ! Nu ne putem pronunța deci asupra eficienței acestui cuprins. Intenția pare a fi bună. Formula... ciudată. Rezultatele... se vor vedea, în timp.

Duminică seara — *Serata muzicală — Radio* — multă muzică bună în interpretări de referință. Iată cîteva titluri : *Capodopere ale romantismului, Mari compozitori și interpreții lor* (Cornelia Bărbulescu), *Maeștri ai baghetei — Egizio Massini* (C-ța Botez Nița), *Maeștri români ai baghetei — Anatol Chisadji* (C-ța Botez Nița). Admirăm buna proporționare — în cadrul tuturor emisiunilor enunțate pînă acum — sub aspectul creației și interpretării românești în permanent dialog cu viața și creația muzicală internațională. Din păcate, orele tîrzii (22,40—0,55) ale acestei *Serate muzicale — Radio*, ne determină, nu odată, să închidem aparatele.

★

LUNI. Ziua de început a săptămînii este extrem de bogată în informații muzicale. *Tribuna muzicală — Radio* — redactor Doru Popovici, reține atenția în mod deosebit. Evenimente editoriale, recenzii de carte, prezentări de discuri, micro-portrete de compozitori români, scurte eseuri, chiar cronici la evenimente muzicale deosebite, prezentări de tinere talente, prezențe românești peste hotare... iată doar parte dintre microrubricile acestei emisiuni. Mereu preocupat de ultimele evenimente, Doru Popovici reușește să le pună în undă și să le facă să ajungă la urechile ascultătorilor cu ajutorul unor colaboratori de excepție. Ora pare a fi ideală : 20,45—21,45. O emisiune ce-și atinge întotdeauna scopul propus. Uneori, această *Tribună muzicală — radio* poartă și semnătura muzicianului Vasile Donose (27.02 — *Opera română în dialog cu timpul nostru.)*

Am dorit mult să ascult *Portretele de muzicieni* ale C-ței Botez Nița (20.02 — *Alfred Alessandrescu*), emisiunea *Istoria muzicii în date* de Alice Mavrodin dar, mai cu seamă *Contribuții românești la patrimoniul muzicologiei universale — C-tin Brăiloiu și colecția UNESCO de muzică populară înregistrată* — emisiune de prof. univ. Emilia Comișel dar, din păcate, datorită orelor cu totul imposibile — 14,15 !, 16,25 !, respectiv 23 !, nu am reușit. Excepție face doar una dintre emisiunile Emiliei Comișel cînd, datorită conținutului extrem de interesant, de nou, inedit chiar, ca și fascinantei personalități a muzicologului român C-tin Brăiloiu, am reușit să-mi înving oboseala în miez de noapte. Evenimentul a fost însă, singular. Credem că ciclul ar trebui luat și programat desigur la o oră mai... rezonabilă. Ecoul ar fi — sîntem siguri — cel meritat.

★

Marți. Poemele eterne ale muzicii este o emisiune ce beneficiază de un spațiu sonor (temporal), optim — ora 17,25. Scopul său educativ este evident. Realizatorul emisiunii — muzicologul dr. Petre Brâncuși își propune să aducă aproape de sufletele ascultătorilor capodopere ale literaturii muzicale românești și universale. Credem însă că textul folosit nu servește întotdeauna acest scop. A-l explica și înțelege pe Beethoven prin prisma comentariilor wagneriene nu este chiar la îndemîna tuturor (21.02). Iar în cadrul emisiunii *Motive fundamentale ale muzicii românești* (28.02) de astă dată cu un text eficient, exemplificările folosite, foarte bine alese, au rămas însă fără... titlu și autor. Muzicologul Petre Brâncuși este un nume binecunoscut în viața muzicală românească. Erudiția sa este certă. Dar, să nu uităm că ascultătorii cărora ne adresăm nu cunosc amănunte care, muzicienilor, li se par arhicunoscute.

Muzica în lume — redactor Ada Brumaru, este o emisiune de cel mai mare interes atît pentru melomani cît și pentru specialiști. Această emisiune, împreună cu *Actualitatea muzicală internațională* (sîmbătă, ora 18,15—19,30) informează asupra pulsului vieții muzicale de pe întreg globul, sincronizînd viața muzicală românească cu acest puls. Încă accesibilă ca oră (22,30) dar nu în întregime (durează pînă la 0,55 !), emisiunea Adei Brumaru ar avea și ea dreptul la o programare mai fericită întru beneficiul tuturor oamenilor de cultură.

★

Miercuri este extrem de bogată în emisiuni muzicale-eveniment. *Viața muzicală a țării* — redactor Petru Rusu, informează despre cele mai importante manifestări muzicale din Capitală și din toate marile (uneori și micile) centre muzicale ale țării. Petru Rusu este extrem de atent cu sumarul emisiunii sale, pe care îl îmbogățește mereu. Am ascultat astfel de curînd un foarte interesant interviu cu *Titus Moisescu* — directorul Editurii muzicale din București. Am avea o singură observație — tonul cronicilor ce intră pe post este de multe ori neutru, călduț, sau, în majoritatea cazurilor laudativ chiar peste măsură. O poziție critică în anumite ocazii s-ar impune, altfel... se riscă pierderea creditului din partea celui care a participat la manifestarea muzicală elogiată și i-a sesizat poate lipsurile. Atenție !

Clio și Euterpe este o emisiune de muzică și literatură — redactor Doru Popovici, ce încearcă — și reușește de multe ori — paralele interesante între cele două arte. Exemplificăm prin cîteva subiecte propuse : *Ion Barbu și muzica românească* (1.02),

Poezia și muzica românească în actualitate (8.02), *Oedip* de George Enescu (15.02), Opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu (22.02), *Actualitatea operei Falstaff de Verdi* (29.02). Invitații emisiunii — muzicieni, literați, actori, poeți... care în majoritatea cazurilor au cîte ceva interesant de spus (miercuri seara pe programul II la ora 21,35).

Tot dintre emisiunile muzicale ale zilei mai face parte, cu o frecvență bi-lunară, emisiunea *Tineri muzicieni la porțile măiestriei* — redactor Rodica Sava (ora 23), ca și *Noile înregistrări ale Studioului Radio-București* (transmise la ora 11, dimineața). Reținem ca un eveniment muzical deosebit imprimarea lucrării *Trei șalviri* de Matei Socor, prezentată pe post de către dr. Grigore Constantinescu într-un text deosebit de bine alcătuit.

★

Joi ni se oferă tradiționalul concert săptămînal al Orchestrei Radio în transmisiune directă. Atît.

★

Vineri. Concertul Filarmonicii „George Enescu, tot în transmisiune directă și emisiunea *Arpegii*, redactor Doru Popovici. Aceasta din urmă își propune un conținut extrem de variat, vizînd cu precădere genurile mai... lejere (opereta, muzica ușoară). Interesante, colorate, emisiunile *Arpegii*, uzînd de invitați din cele mai diverse categorii, sînt capabile a suscita interesul ascultătorilor. Și tot vineri, dar, din nou la o oră tîrzie, o emisiune, de astă dată, de autor — *Muzicienii noștri se destăinuie* — redactor Despina Petecel. Început în 1975, acest adevărat... serial radiofonic a facilitat accesul melomanilor la multe benzi muzicale din arhiva de aur a Radioteleviziunii. Pe parcursul celor 90 de minute de emisie, în dialog direct sau evocînd figuri de seamă din trecutul istoriei muzicii românești (sub titlul *Memento*), Despina Petecel a reușit să pătrundă în intimitatea unor muzicieni români de excepție din țară și de peste hotare. În curînd, la Editura Muzicală va apare un prim volum ce va cuprinde textul acestor emisiuni. Amintim dintre numeroșii interlocutori pe Zeno Vancea, Lola Bobescu, Cella Delavrancea, Marcel Mihalovici, Ioan Chirescu, Dimitrie Cuclin, Gheorghe Halmoș, Sigismund Toduță, Constantin Stroescu, Constantin Bugeanu, Nicolae Secăreanu...

Ultima zi a săptămînii ne oferă o consistentă emisiune de informație muzicală, de astă dată cu o sferă mult mai largă — *Actualitatea muzicală internațională* — redactor Alexandra Mihăescu. Extrem de interesantă sub aspectul conținutului emisiunea cuprinde în principal, cîte un substanțial interviu (însoțit de recital) acordat de unul dintre tinerii dar extrem de valoroșii soliști instrumentiști : *Liliana Ciulei-Atanasiu* (3.02), *Paul Staicu* și tînăra Orchestră filarmonică din Constanța (11.02), *Ion Ivan Roncea* (18.02), *Alexandra Guțu* (3.03) — referitor la răsunătoarele succese ale artei interpretative românești peste hotare —, apoi știri, multe și diverse știri, din cele mai variate domenii muzicale, microportrete de compozitori și interpreți străini. Asigurîndu-și colaboratori de excepție, Alexandra Mihăiescu este, credem, autoarea uneia dintre cele mai apreciate emisiuni muzicale de informație. Ora de emisie este foarte potrivită : 18,15—19,30.

★

Iată deci, emisiunile muzicale ale programelor noastre de radio — de fapt, ale programului II de radio. Iată numeroasele calități și cele cîteva carențe de formă sau conținut, dar, *în cele mai multe cazuri,* de oră de emisie. Avem redactori muzicali buni, și foarte buni, care au întotdeauna lucruri interesante de spus. Iar noi, ascultătorii, nu mai cerem decît posibilitatea de a-i asculta la ore... rezonabile. Ar fi spre cîștigul tuturor !

Cristina SÂRBU

Recitaluri

Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, Dan Iordăchescu, Ion Ivan Roncea, Marin Cazacu, Nicolae Licareț, — iată artiști capabili oricînd, fiecare în parte, să asigure săli pline la Ateneul Român. Dar cînd apar toți laolaltă în aceeași seară ? Ei bine, în acest caz — cum s-a dovedit în mod concret la concertul din 6 februarie — marea majoritate a fotoliilor și lojilor rămîn neocupate. Publicul nostru nu pare să agreeze formula varietăților camerale fără un profil distinct, pe care Filarmonica „George Enescu" o promovează în această stagiune. Și este păcat, pentru că — exceptîndu-l pe *Dan Iordăchescu,* care n-a apărut în forma sa cea mai bună în micro-recitalul de arii preclasice de Monteverdi, Giordano și Carissimi — programul s-a desfășurat la cote dintre cele mai înalte de realizare artistică.

În interpretarea la clavecin a lui Nicolae Licareț, cele trei *Sonate în Re major, Fa major* și *sol minor* de Padre Antonio Soler au constituit o veritabilă revelație sub raportul invenției melodice și al bogăției tratării armonice, valorificate printr-o execuție de un echilibru clasic, lucidă, dar nu rece, ci briliantă și viguroasă, cu scînteieri abia voalate datorită sonorității specifice a instrumentului.

Ion Ivan Roncea pare a se întrece pe sine însuși la fiecare nouă apariție. În transcripțiile sale proprii pentru harpă solo după o *Sarabandă* a preclasicului englez William Croft, după cîteva dansuri din *Codex Caioni* și după două miniaturi debussiste *(Fata cu părul bălai* și *Arabesca),* dar mai ales în cele *Două dansuri (sacru și profan)* de Debussy — prezentate în versiune cu acompaniament de pian (N. Licareț) — Roncea a îmbinat o tehnică transcendentă cu o amplă și rafinată paletă de nuanțe, dovedindu-se a fi înainte de toate *un muzician* de mare subtilitate.

În fine, Valentin Gheorghiu s-a impus — pentru a cîta oară ? — ca același admirabil animator al unor formații camerale, realizînd alături de Ștefan Gheorghiu la vioară și Marin Cazacu la violoncel o interpretare de mare rigoare, unită cu un lirism comunicativ, a *Trio-ului nr. 4 în Si bemol major op. 11* de Beethoven. S-au evidențiat aci nu numai solidele calități individuale ale membrilor trio-ului, ci și intimitatea lor profundă cu opera executată.

E. E.

Pentru orice interpret este, fără îndoială, o dovadă de adevărată modestie și generozitate artistică aceea de a urma admirabilul precept aforistic formulat de Dinu Lipatti, adică de a-și clădi cariera slujind muzica — iar nu slujindu-se de ea. Și din păcate încă prea puțini instrumentiști au tăria de a înțelege prin aceasta renunțarea (pentru un recital măcar, din cînd în cînd) la repertoriul clasic și romantic (atît de iubit de morele public încît dragostea lui se răsfrînge automat și asupra celor ce-l interpretează), în favoarea dezvăluirii unor frumuseți nebănuite de auditori în componistica veacului lor. Iată că, în pofida tinereții sale, *Ilinca Dumitrescu* s-a avîntat cu temeritate într-un întreg ciclu de asemenea recitaluri, înfruntînd riscul unei audiențe mai scăzute decît ar fi avut — să zicem — o integrală a muzicii pentru pian de Chopin. Dacă valoarea ca act de cultură a demersului său se impune, deci, cu oarecare încetineală în conștiința publicului larg, în schimb oamenii de specialitate au aplaudat-o prompt.

Cel de-al IV-lea program al ciclului „Decenii contemporane" (comentat cu har de către Carmen Stoianov), a fost, ca și precedentele, exemplar pentru modul în care Ilinca Dumitrescu înțelege să păstreze necontenit echilibrul între creația românească și cea universală, între piesele de spectaculoasă virtuozitate și acelea de profundă substanțialitate, între lucrările care și-au cucerit deja o oarecare popularitate și acelea încă necunoscute, unele încă neinterpretate vreodată pe o scenă de concert bucureșteană.

Florica Racovitză-Flondor (prezentă aici cu trei lucrări pianistice, datînd prima din 1922 și ultima din... 1962 !) s-a relevat astfel a fi, în interpretarea Ilincăi Dumitrescu, cînd o cultivatoare a impresionismului — marcat însă de trăiri romantice (în *Preludiul nr. 1)*, cînd o adeptă a pianisticii de mare strălucire tehnică (în *Studiul nr. 2)*, cînd un spirit sintetic, tinzînd să îmbine atmosfera și intonațiile colindului popular românesc cu elemente structurale de jazz, filtrate în maniera lui Debussy (în suita *„Din viața copiilor")* ; interesant a fost de urmărit aici, dincolo de precizia execuției, ușurința cu care pianista trecea rapid de la o stare la alta, în conturarea diferitelor ipostaze ale compozitoarei. Această calitate a interpretei a dat relief și celor trei piese de Luciano Berio : *Wasserklavier* (de un lirism surprinzător, de sorginte chopiniană parcă), *Erdenklavier* (ale cărui nuanțe subtile, dezvăluind profunzimile unei spațialități sonore reverberante, au fost perfect intuite de către pianistă) și *Rounds* (în care Ilinca Dumitrescu a izbutit să sugereze cu pregnanță duritatea ciocnirilor violente). În cele trei piese de Nicolae Coman, interpretarea a subliniat cu inteligență sensul modern al unui punct de vedere personal pe care compozitorul (folclorist și poet, în același timp) îl propune asupra esențelor muzicii românești, etalînd valențele spontaneității spiritului improvizatoric dar și pe acelea ale ritmurilor și melodiilor obsesive, ostinate ; impresia aceasta se verifica nu numai într-o imagine sonoră de mare vivacitate cum este *Allegretto con gaiezza e con spirito,* ci și acolo unde în joc sînt puse nostalgia unui *Andantino notturno* sau comicul savuros al *Burlescei.* Luxurianța sonoră a celor cinci piese din suita *Păpuși* de Villa-Lobos a prilejuit solistei o demonstrație de grație și velocitate, încheiată culminant cu *Polichinelle* — moment ce a depășit ca forță de captivare a publicului chiar și *Toccata* de Haciaturian, pe care Ilinca Dumitrescu o păstrase pentru finalul recitalului său, în intenția — realizată, dealtfel — de a înțelege și a face acceptată virtuozitatea, ca mijloc de acces către esența muzicii. Înainte însă de acest final, o frumoasă surpriză : șapte miniaturi ritmice reunite sub titlul *Stropi de curcubeu* l-au înfățișat în ipostază de creator de muzică de cameră pe unul dintre maeștrii genului ușor — Elly Roman. Ritmurile „clasice" de dans, înnobilate de melodii inspirate, de armonii complexe și neașteptate, fac savoarea acestei suite pe care Ilinca Dumitrescu a știut s-o interpreteze cu nerv și sensibilitate, cu talentul și profesionalismul ce o caracterizează.

Luminița VARTOLOMEI

*

Ursula Philippi — o interpretă afirmată cu autoritate în viața noastră muzicală și peste hotare ne-a oferit în recitalul susținut la Ateneu muzică de J. S. Bach, H. P. Türk și Jean Alain. Ne-au impresionat cu precădere sobrietatea și rigoarea construcției celor două *Preludii și Fugi* și mai ales a *Partitei în si minor* a marelui compozitor german, care a deschis în nenumărate domenii ale artei și gîndirii muzicale — a tuturor vremurilor — orizonturi esențiale. Prin lucrarea *Translații,* compozitorul clujean Hans Peter Türk își reafirmă calitățile bine cunoscute de muzician beneficiind de o solidă formație și din a cărui operă răzbat de obicei idei de certă originalitate. Pare de neevitat influența pe care monumentala creație pentru orgă a lui Olivier Messiaen a avut-o asupra tuturor compozitorilor celei de a doua jumătăți a acestui secol. Sînt evident modele-prototip. Dar, oare, ce este mult prea nou sub soare ? Deoarece la baza și a muzicii ordinatoarelor celor mai recente și a celor mai sofisticate aparaturi de produs sunetul electronic rămîne și azi ca și ieri tot orga !... Păcat că recitalul s-a încheiat cu *Trei dansuri* (pompoase, de o factură kitsch regretabilă) de Jean Alain care, fără a umbri calitățile interpretei au coborît nivelul estetic general al programului ; căci Ursula Philippi este o protagonistă de seamă a instrumentului său și oricare reîntîlnire cu arta ei poate constitui o bucurie deplină.

N. B.

*

Miercuri 1 februarie, sala de muzică a Muzeului de Artă a R.S.R. : recitalul sopranei Mădălina Muche — la pian Letiția Flavian. Programul a cuprins în exclusivitate lucrări preclasice : Stradella, Caccini, A. Scarlatti, Gluck, Giordani, Mercadante, Haendel ș.a.

Mărturisesc că frumusețea programului atrăgea din capul locului. Am avut însă surpriza să constat în sală o oarecare discordanță între litera scrisă și cea cîntată, între intenție și realizare. Să ne explicăm. O mare parte a programului a avut suficiente scăderi, care ne-au ridicat tot atîtea semne de întrebare. Semne ce păreau a nu-și avea locul, mai ales prin raportarea la unele calități pe care solista ne-a lăsat să i le întrevedem. Multe piese au relevat probleme de intonație mai ales în acut (Arcangelo del Lenti, Marc'Antonio Cesti, B. Fasolo), de impostație (Rafaelo Rontani), inegalitate de registru (Cesti), deficiențe mai ales la trecerile bruște la nuanțe scăzute (Stradella). Iar în piese ca *Gia il sole dal Gange* de Alessandro Scarlatti (cu linie melodică avîntată necesitînd respirații lungi și grija pentru reliefarea unei ornamentici bogate), *O del mio dolce ardor* de Gluck (care cere interpretului o participare plenară, nuanțînd stările, cu implicații dramatice), *Caro mio ben* de Giordani (cu acea traversare sigură a registrelor mediu și acut în toate nuanțele) și *Le violette* de Al. Scarlatti, soprana s-a dovedit a fi cochetînd mai degrabă cu stilul mozartian.

Care să fie cauza scăderilor semnalate mai ales că după cum am arătat soprana dispune de calități vocale și o bună tehnică respiratorie ? Credem că insuficienta studiere și gîndire a întregului program. Și ar mai fi o problemă : în nici un caz muzica preclasică nu cere o participare *egală* a solistului vocal și a pianului așa cum s-a putut auzi, de pildă în prima parte a programului (G. B. Fasolo).

Carmen STOIANOV

Formații camerale

O formație există prin interpreții săi (firesc și axiomatic), prin consecvența ideilor estetice pe care le promovează și prin prezența sa interpretativă neîntreruptă. Ultimul concert al formației *Musica Nova*, dedicat creației muzicale românești actuale a concretizat această modalitate eficientă de evoluție și a propus publicului prezent la Ateneul Român un program alcătuit la prima vedere cu parcimonie, dar de fapt echilibrat ca substanță stilistică și densitate a ideilor componistice.

Cvartetul de coarde în primă audiție al deja afirmatei compozitoare Maia Ciobanu, intitulat poetic *Trei sculpturi*, surprinde prin alăturarea în cele trei secțiuni ale sale a unor gesturi stilistice contrastante, care creează impresia unor entități muzicale distincte. Pornind de la sugestiile sculpturii brâncușiene sau apelînd la versurile lui Lucian Blaga, Maia Ciobanu conturează cu sensibilitate un continuum sonor (poate nu îndeajuns cizelat).

Venerabilul maestru Ludovic Feldman a fost prezent în concert prin *Cvintetul nr. 2 ;* compus într-o manieră serială și structurat cvasi-clasic, muzica sa se arcuiește fluent, descriind volute limpezi și atrăgătoare.

O lucrare remarcabilă prin distincția lumii sonore imaginate, dublată de o maximă esențializare a mijloacelor de expresie folosite a constituit-o o altă primă audiție : *Cvartetul de coarde* de Myriam Marbe. Cele trei citate din Enescu, Ives și Bartók, pe care compozitoarea le utilizează, devin motivația și totodată esența unei meditații profunde, din perspectiva esteticii de astăzi asupra sensurilor pe care arta celor trei mari compozitori le-a degajat în aria spiritualității secolului XX.

În încheierea concertului formației Musica Nova am ascultat cu sporit interes, o încercare, pe deplin reușită, de integrare a sound-ului specific sintetizatorului (de astă dată realizat in live) în universul timbral a două instrumente tradiționale : vioara și clarinetul. Este cazul piesei *Ricercare in uno* de Ștefan Niculescu. Compozitorul aplică aici o idee componistică pe care a mai folosit-o în creația sa (Simfonia a II-a „Opus dacicum", de pildă) și anume aceea a sincroniei. Lucrarea, de asemenea în primă audiție, mizează pe evoluția independentă a celor trei instrumente care se întîlnesc, se sincronizează în două momente de climax melodic și armonic. Rezultatul este o muzică de efect, nu neapărat imediat, dar prezent la nivelul articulațiilor profunde ale memoriei.

Interpreții au fost cu toții la înălțime, așa cum ne-au obișnuit cei ce compun ansamblul *Musica Nova : Mircea Opreanu* (vioara I), *Florian Popa* (clarinet),de altfel și cei mai vechi membri ai formației, *Anca Vartolomei* (violoncel), *Cristina Ungureanu* (vioara a II-a), *Marius Ungureanu* (violă) și *Mihai Vîrtosu* (claviaturi).

Un cuvînt de apreciere pentru comentariul susținut cu distincție de compozitorul *Ștefan Niculescu* și prof. univ. dr. *Edmond Nicolau.*

★

Înființată cu aproape cinci ani în urmă, timp suficient pentru cristalizarea unei personalități interpretative viabile, formația de suflători *Concordia* s-a impus în viața noastră muzicală cu destulă autoritate, prezența sa pe podiumurile de concert fiind așteptată, explicabil, cu interes și pretenții artistice justificate.

Ce reprezintă astăzi nucleul de interpreți format din : *Miltiade Nenoiu* (fagot), *Valeriu Bărbuceanu* (clarinet), *Eugen Glăvan* (oboi), *Nicolae Maxim* (flaut) și *Nicolae Dănilă* (corn) ? Recentul concert de la Muzeul de Artă al Republicii, la care a participat și *Daniel Teodoru* (clarinet), a dat un răspuns destul de edificator la această întrebare ușor retorică. *Concordia* rămîne o formație serioasă și harnică, care, în pofida unei anume suficiențe care o pîndește, vis-à-vis de continua redescoperire a sensurilor actului de interpretare, își asumă cu vigoare rolul, deloc ușor, de asimilare și propagare a unei arii însemnate de valori din muzica românească și universală, de ieri sau de azi (să nu uităm că formația a înregistrat la Radioteleviziune aproape 400 de minute de muzică !).

Într-un program ambițios (deși supradimensionat), cuprinzînd opus-uri de Haydn, Mozart, Beethoven, Ibert, Theodor Drăgulescu (Enescu și Lefebre au

lipsit inexplicabil din programul anunțat anterior), am remarcat, pe fondul unui tonus interpretativ oscilant, realizarea certă a *Cvintetului* semnat de Jacques Ibert (o muzică luminoasă, pastorală, impecabil scrisă) ca și sublinierea, cu nuanțe estompate de culoare, a muzicii *Scenelor moldo-valahe* de Theodor Drăgulescu (parțial interpretate). Fiorul de autenticitate și retrăire cvasi nostalgică a unei lumi preexistente în spațiul nostru de cultură, străbate discret contururile originale ale acestei partituri.

★

Un concert de muzică veche engleză, sub cupola Ateneului Român, constituie fără îndoială pentru public un fapt atrăgător de atrtă ; adăugînd acestei motivații inițiale o interpretare de ținută datorată ansamblului *Consortium violae* și invitaților săi, am conturat sumar datele esențiale ale unei plăcute reîntîlniri cu cîțiva din maeștrii artei polifonice a Renașterii. Sonatele, suitele sau madrigalele lui Henry Purcell, John Dowland, Thomas Morley, John Cooper, Wiliam Brade sau ale altor corifei ai vechii muzici engleze au pus în valoare calitățile artistice indiscutabile ale membrilor acestei inimoase formații : ***Sanda Crăciun*** (violă), ***Emilia Nădejde*** (violă, viola da gamba alto), *Rodica Gavrilă* (violă), ***Leontin Boanță*** (blockflöte), *Doru Artenie* (violă, percuție), *Robert Dumitrescu* (viola da gamba tenor) și, toată admirația pentru acest spirit dăruit muzicii, *Iosif Sava* (clavecin, orgă).

A fost evidentă totodată pentru cronicar, consistența sonorităților de ansamblu ca și accentul pe care interpreții l-au pus pe latura cantabilă, definitorie, a fiecărei piese în parte, cu toate că au răzbătut uneori imperfecțiuni de atac sau unele rigide intrări în consonanță.

Mezzosoprana *Martha Kessler*, soprana *Emilia Petrescu*, tenorul *Vladimir Deveselu* și trompetistul *Iancu Văduva* au împlinit pregnant, fiecare cu propria sa personalitate interpretativă, impresia de reușită artistică și satisfacție estetică a acestui concert.

Sorin LERESCU

★

Numele tînărului ansamblu *Grupetto*, de curînd înființat, are un dublu tîlc, foarte limpede exprimat prin compoziția formației și prin genul de muzică pe care o interpretează cu predilecție. Într-adevăr, acest „grup mic" este compus din numai patru interpreți : soprana *Georgeta Stoleriu*, *Martha Joja* (de astă dată cîntînd la spinetă), *Nicolae Maxim* (flaut și Blockflöte și *Robert Dumitrescu* (viola da gamba), iar partiturile pentru care ei optează au fost elaborate într-o perioadă ce ținea la mare cinste ornamentele în general și grupetto-ul în special. Stau mărturie, pentru concertul din luna februarie al ansamblului, paginile lui Rameau și Couperin, prezentate alternativ, într-o savant alcătuită dezordine aparentă, amestecînd cantate cu piese instrumentale, piese pentru clavecin solo, arii din opere și alte lucrări vocale cu acompaniament instrumental. S-au adunat astfel laolaltă numeroase compoziții de valoare ale celor doi muzicieni francezi, de la unele ce se bucură de o foarte largă popularitate (cum este *Tamburina* lui Couperin) și pînă la altele cunoscute publicului doar cu numele sau nici atît (cum erau ariile din operele *Castor și Pollux* sau *Hippolyte și Aricie* de Rameau). Scopul — nemărturisit, dar evident — al acestei alcătuiri de extremă vastitate și diversitate fiind demonstrarea perfectei lui unități stilistice, efectul atingerii lui produce simultan revelația profundei înrudiri spirituale dintre cei doi mari compozitori francezi de la începutul veacului al XVIII-lea pe care ne-am obișnuit să-i considerăm separat, izolat, iar nu într-o corelație ce, iată, se dovedește nu numai posibilă, ci și necesară. Cît de potrivit a sunat această muzică în sala Muzeului de artă al R.S.R. — este de-nțeles. Nu însă pentru că ea ar fi avut strălucirea înghețată a exponatelor de muzeu — căci o caracterizau, ca și pe acestea, doar valoarea și interesul prezentat ca document, nu și starea de imobilitate ; dimpotrivă, depășind cu brio marile probleme stilistice ale partiturilor alese, ca și nu mai puțin considerabilele dificultăți de tehnică instrumentală și mai ales vocală, cei patru interpreți au impresionat deopotrivă prin puritatea și fluența execuției ca și prin simplitatea și sinceritatea trăirii, prin forța ei contaminantă.

Luminița VARTOLOMEI

★

Cvartetul „Marsyas", înființat abia anul trecut, din inițiativa violonistului *Radu Ungureanu*, a susținut al doilea concert al său cu un program foarte dens : ***Cvartetul nr. 1, în do diez minor*** de Wilhelm Berger (primul din lunga serie semnată de acest subtil și solid făuăritor de bijuterii camerale), *Cvartetul op. 51 nr. 2* de Brahms și *Cvartetul op. 130* de Beethoven. Lucrarea lui Wilhelm Berger, remarcabilă prin densitatea gîndirii și prin eficiența scriiturii, demonstrează unitatea și consecvența stilistică a autorului, păstrîndu-și întregi, după mai bine de două decenii, prospețimea expresiei și interesul pentru concepție, structură și limbaj. Readucerea în circuitul vieții de concert a acestei piese de substanță constituie un argument pentru reconsiderarea opiniilor unora privind valoarea unor creații vechi — sau relativ vechi. Interpretarea muzicii lui Brahms a fost adecvată ca tempi, dinamică și frazare. Punctul de rezistență al serii l-a constituit muzica lui Beethoven, întrucît interpreții au propus ascultarea versiunii inițiale a *Cvartetului op. 130*, aceea care se încheia cu *Marea Fugă* (ulterior considerată chiar de Titan — și cu îndreptățire — o lucrare în sine, suficient de densă și de amplă prin ea însăși, purtînd numărul de opus 133) ; aici s-au văzut calitățile individuale și de ansamblu care îndreptățesc investiția de muncă și încrederea în evoluțiile viitoare. Radu Ungureanu are virtuți de primă vioară într-un cvartet, adică știe și poate să polarizeze și să închege eforturile partenerilor săi către expresia și tehnica unitară a celui mai expresiv și mai unitar ansamblu cameral ; bravii și merituoșii săi parteneri sînt *Rodica Iancu* (vioara a II-a), *Doru Artenie* (violă) și *Marina Ama-*

rinei-Oţeleanu (violoncel). (Sugerăm să fie găsit pînă la al treilea concert un patronimic adecvat unei formaţii de coarde, Marsyas fiind după cum ştim din mitologie, suflător.)

Petre COLOREANU

★

Cea de a doua apariţie în public a Cvartetului „Expressivo" — prima a avut loc în ianuarie 1984 — ne-a reconfirmat valoarea acestor muzicieni care, după medalionul Rogalski, au inclus în programul prezentat la Sala de muzică a Muzeului de artă al R.S.R. în 15 februarie, lucrări de Schubert, Borodin şi Rogalski.

Fiecare dintre membrii cvartetului, luat în parte, este un excelent instrumentist: *Valentin Crişan, Luca Dragomir, Constantin Buică* şi *Adrian Belenesi*. Aceasta nu presupune însă ca neapărat rezultanta de ansamblu să se situeze la acelaşi nivel cu evoluţiile individuale. Într-adevăr, în cele mai multe din cazuri, însuşirile componenţilor unei formaţii se pot reliefa şi singular, puţine situaţii pot conferi singure personalitate întregului. Privit din acest punct de vedere, Expressivo se înscrie în categoria acelor cvartete care, în ciuda faptului că fiinţează de mai puţin de o jumătate de an, prezintă garanţia unei formaţii ce îşi va cîştiga o binemeritată reputaţie. Aceasta bineînţeles, doar dacă nu va avea şi el soarta acelor meteorice ansambluri care...

Fapt este că în prezent unitatea timbrală şi temperamentală, linia de ansamblu, îndelunga sondare a personalităţii fiecărei piese abordate sînt tot atîtea date ce ne-au îndreptăţit afirmaţiile de mai sus. La aceasta să adăugăm virtuozitatea interpretativă, evidentă în finalul *Cvartetului în sol minor* — opus postum — de Schubert sau în cel al *Cvartetului nr. 2* de Borodin. *Expressivo* ne-a oferit un Rogalski cu ton compact şi subtile detaşări de ansamblu, cu cantilene în a căror transparenţă se citesc tematismul şi ciclul lucrării, un Schubert spiritual — aşezat cu departajări nete între tonurile de umbră şi lumină, cu comentarii delicate urmînd unor expuneri viguroase. Ajunşi la acest punct, păstrăm totuşi rezerve faţă de enunţul tematic din Menuet (partea a III-a). În partea a doua a programului am ascultat un Borodin cald, sudat, cu treceri line de la un timbru la altul.

Întregul program ne-a convins de seriozitatea cu care a fost gîndit şi pregătit; simţi, în cazul cvartetului Expressivo, plăcerea membrilor lui de a face muzică. Iar această plăcere se transmite auditoriului, captîndu-l. În timp ce ascultam, mă gîndeam la un disc cu *Expressivo*... Din păcate, nu mulţi au fost aceia care i-au putut urmări evoluţia pentru că în aceeaşi seară, Bucureştiul a găzduit încă 2 manifestări camerale de prestigiu.

C. St.

Tineri soliști

Din seria concertelor susţinute la Ateneul Român sub egida C.C. U.T.C. şi a C.C.E.S., de tineri solişti în cadrul Tribunei tînărului solist, detaşăm programul prezentat de Liceul de Artă „George Enescu", marţi 14 februarie 1984. Pe afiş figurau numele a cinci elevi laureaţi ai unor prestigioase concursuri naţionale sau internaţionale. Dar adevăratul solist al serii ni s-a părut a fi orchestra liceului, dirijată de prof. *Nicolae Racu*, cel care de altfel a prezentat şi comentat piesele oferite publicului de viitori muzicieni, astăzi încă ucenici într-ale artei. Într-adevăr orchestra, acest organism ce înglobează la rîndul ei zeci de alte premii individuale, care modelează personalitatea în sensul plierii la datele ansamblului şi care necesită un uriaş volum de muncă, de repetiţii pe compartimente şi în plen, şi-a reconfirmat cu acest prilej laurii premiului I ai Festivalului „Cîntarea României".

Am apreciat-o în special în *Uverturile* la operele *Petru Rareş* de Eduard Caudella, *Oberon* de Weber, în piesa ei de rezistenţă *Ceardaş* din opera *Harry Janos* de Kodaly. (*Jocul din Oaş* de Paul Constantinescu însă, deşi foarte de efect, cere încă timp de reluare şi de gîndire a dozajului intensităţii partidelor).

În *Concertul pentru 2 flaute şi orchestră de coarde* în la minor de Telemann, *Ofelia Panaitescu* şi *Gabriela Olteanu* (clasa prof. Virgil Opriţoiu) au relevat transparenţa jocului instrumental într-un corect raport solişti-orchestră (în ciuda dezechilibrului din ultima parte a concertului).

La *Dublu concert* de Bach, această arhicunoscută pagină pe care interpretări celebre par a o face greu de abordat, ne-a surprins siguranţa duetului *Anca Şain — Pericle Perşinaru* (clasa prof. Doina Ionescu). Acurateţea interpretării, fineţe stilistică, omogenitatea partidelor, sentimentul că instrumentul apare ca necesară prelungire a persoanei interpretului. La acelaşi nivel calitativ — *Viorela Ciucur* (clasa prof. Cătălina Popovici) într-o pagină romantică: *Concertstück* de Weber. Din păcate, orchestra s-a aflat pe alocuri uşor în afara sentimentului romantic pe care pianul îl lăsa să se întrevadă. În general, programul prezentat de Liceu, deşi pretenţios ca titlu şi ca sferă stilistică, a adăugat interpretărilor celebre ale aceloraşi piese acel aer de prospeţime a vîrstei tinere aflată într-un continuu efort de maturizare.

C. St.

★

Palmaresul internaţional al studentei *Cristina Anghelescu* certifică o consacrare artistică de prestigiu, întrutotul îndreptăţită. O recentă şi elocventă confirmare a constituit-o recitalul susţinut la Sala Dalles, în 20 februarie. Programul denotă ambiţie şi gust: *Sonata op. 14* de Bentoiu (lucrare substanţială, rafinat şi organic elaborată, cu limbaj neobo-

sit de trecerea anilor), *Sonata nr. 1* de Brahms (piatră de încercare pentru ținuta stilistică a violoniștilor), *Impresii din copilărie* de Enescu (suită de tablouri de mare varietate și subtilitate, solicitînd la maximum sensibilitatea, fantezia și tehnica interpreților) și *Sonata nr. 1* de Prokofiev (plină de forță și strălucire, abundentă în pasaje de virtuozitate care nu trebuie să înnece claritatea construcției). Violonista s-a dovedit la înălțimea programului, practicînd un cînt în care exactitatea și sobrietatea s-au întîlnit cu bogăția de nuanțe și stări, cu forța de expresie și transparența. Subsumînd cu inteligență tehnica înțelegerii mature, Cristina Anghelescu apare egală în stiluri variate, încîntînd prin firescul trăsăturii de arcuș, prin frazarea limpede, prin bunul gust al articulării discursului. Violonista nu face excese nici în direcția sobrietății, deci cîntul nu apare sec, inflexibil și nici în cea a etalării temperamentale, știind și reușind să-și controleze și să-și dozeze trăirea artistică. Aceste date ale personalității sale (căci se poate vorbi despre așa ceva — sîntem convinși că viitorul nu va dezminți afirmația) o situează în plutonul fruntaș al tinerilor noștri muzicieni. Despre pianistul *Octavian Rădoi*, care se mulțumește în general cu evoluții aparent modeste de partener, numai de bine : muzician solid, serios, eficient, creează cadrul adecvat afirmării protagonistului (dar această postură a fost depășită pe tot parcursul programului, prin profunzimea și aplombul execuției sale pianistice, întotdeauna în consens de concepție interpretativă cu violonista).

Petre CODREANU

★

Avem o generație strălucită de tineri interpreți, în rîndurile căreia talentul viu și pregătirea profesională impecabilă au devenit regulă. Din păcate, violonistul *Dan Mihail* nu evidențiază asemenea calități. *Doina Micu*, acompaniatoare experimentată și parteneră a atîtor muzicieni remarcabili, mai cu seamă dintre cîntăreți, nu a încercat nici ea să facă minuni și am asistat la lecturi abia suportabile ale lucrărilor substanțiale înscrise în program (sonate de Bach, Irina Odăgescu, Hindemith).

★

Am mai arătat cu alte prilejuri că la concursurile de pian organizate în diverse centre culturale ale Italiei copiii noștri au făcut o impresie deosebită prin nivelul pregătirii lor și prospețimea de simțire, cucerind fără putință de tăgadă sufragiile juriilor. Iată unul din aceste elemente — *Dana Simona Ciocîrlie* —, care dobîndise, anterior premiului I de la Catanzaro, din 1983, și laurii premiului II, la concursul național de la Suceava, din 1982 — concurs dedicat lașișderea vîrstelor fragede ale muzicii. În recital, tînăra pianistă ne-a cîntat cea mai frecvent parcursă *Sonată* de Haydn (cea în mi bemol major), *Variațiunile serioase* de Mendelssohn-Bartholdy, op. 54, două cunoscute pagini de Chopin, iar din muzica românească spiritualul *Rondo a capriccio* de Radu Paladi. Iată un repertoriu bine ales, în general, care coincide cu posibilitățile de înțelegere ale etapei respective de formare a personalității și care țineau seama de calitățile dominante ale solistei — o anume promptitudine tehnică, o abordare pieptișă a dificultăților mișcărilor vii și a pasajelor de bravură instrumentală. Dana Simona Ciocîrlie este o prezență plăcută în fața claviaturii, ea își arată munca cu onestitate, cu o anume franchețe, fără să suprasoliciteze daruri expresive pe care le învederează, deocamdată, mai puțin. Auditorul se va lăsa impresionat de o pianistică limpede, exprimînd un echilibru sufletesc, o plăcere a cîntului, fără să pretindă a fi purtat în zonele de adîncime ale sentimentului, la care pianista are, în momentul de față, mai puțin acces. Deocamdată — repetăm — pentru că uneori avansarea în vîrstă produce mutații surprinzătoare, pe care, în cazul în speță, le dorim cu sinceritate. Dat fiind că îndemînarea, buna pregătire, sînt condiții obligatorii, dar finalmente nu suficiente, pentru abordarea unei spinoase cariere de solist, de-a lungul căreia este esențial să poți *vorbi* prin intermediul instrumentului, să nu te mărginești la aspectele cumva exterioare ale textului tălmăcit, ci să-i cauți, în fiecare clipă, înțelesurile de viață, de poezie, de mișcare interioară. Fără îndoială că inteligența vie a Danei Simona Ciocîrlie va ști să extragă afecțiunea și dorința de împlinire a talentului ei pe care le conțin aceste rînduri.

★

Ne-a făcut plăcere, adeseori, să ascultăm solo-urile de vioară din programele atractivului cor de copii „Voces primavera", care erau susținute de o elevă violonistă învederînd o mișcătoare puritate sufletească : *Rodica Oancea*. Acum, am regăsit-o pentru prima oară într-un recital, în care străbătea același potențial liric bogat, cu toate că handicapat de firescul *trac* al unei înfățișări publice de asemenea consistență și răspundere. Deși impuritățile de intonație au fost ceva mai frecvente decît am fi dorit, am descifrat în cîntul Rodicăi Oancea (premiul I la faza pe țară a concursului de meserii — 1983) capacitatea de dăruire a emoției autentice, o anumită tendință de a dezvălui *sufletul* viorii — instrument la care capacitatea de comunicare directă, nesofisticată, este atît de importantă. În plus, desfășurarea programului a marcat o fermitate mereu sporită a trăsăturii de arcuș, astfel că mai cu seamă ultima piesă a programului, *Havanaise* de Saint Saëns, s-a situat într-o zonă de împliniri unde, sîntem siguri, o vom întîlni tot mai des pe Rodica Oancea, odată cu cîștigarea experienței scenice, vitală oricărui foarte tînăr interpret.

Alfred HOFFMAN

Oaspeți de peste hotare

Foarte armonios gîndit sub aspect repertorial, recitalul din studioul de concerte al Radioteleviziunii al *Lolei Bobescu* (la pian *Dan Grigore*), un adevărat periplu în lumea sonatei pentru vioară și pian (secolele XVIII—XIX), a oferit publicului (extrem de entuziast) lucrări de Leclair *(Sonata în Re major)*, Mozart *(Sonata în Si bemol major, KV 378)*, Beethoven *(Sonata nr. 3, op. 30 în Sol major)* și Brahms *(Sonata nr. 2 op. 100 în La major, „Thurnersonate")*.

Spirala stilistică Leclair—Brahms s-a desfășurat, în concepția Lolei Bobescu, conform legilor esențiale ale autenticului în artă, ale frumuseții simple, fără ostentație. Și-au spus cuvîntul, și de data aceasta, talentul viguros, spiritul viu, lucid. Unul dintre elementele care fac din cîntul acestei violoniste o creație de neconfundat este *sunetul*, a cărui policromie este absolut surprinzătoare.

Tonifiantă, de o virtuozitate aproape masculină în *Sonata* de Leclair (părțile I și II), evidențiind natura lirică a opusului mozartian (prilej pentru un nebănuit joc al timbrelor), Lola Bobescu și-a afirmat afinitățile tipic românești pentru bucuria dansului ce irumpe din sonata beethoveniană (mai ales în partea mediană) ; maestră a frazării în complexitatea de linii ce alcătuiesc *Thurnersonate*.

La pian, *Dan Grigore*, un colaborator sensibil, urmărind cu subtilitate sensurile partiturii solistice ; pe alocuri însă din dorința de discreție, contribuția pianului a apărut insuficientă — în Beethoven, spre exemplu, sau în sonata de Brahms.

M. R.

★

Prezent periodic în stagiunile muzicale bucureștene, *Rudolf Kerer* ni se înfățișează de mai mulți ani ca un pianist care-și stăpînește cu autoritate arta, fiind în măsură să includă în recitalurile sale lucrări de cele mai felurite caracteristici stilistice. A ținut, de altfel, să demonstreze acest lucru, prezentînd un program axat pe trei personalități definitorii pentru specificul muzicii unor secole diferite : XVIII (Bach), XIX (Chopin) și XX (Prokofiev).

Începutul, cu *Partita nr. 1 în Si bemol major BWV 825* de Bach, a fost promițător, Kerer parcurgînd lucrarea cu o remarcabilă sobrietate expresivă și punînd în lumină cu delicatețe fiecare din cele 6 părți ale Partitei cu sublinierea înrudirii evidente a secțiunii finale *(Giga)* cu *Sonatele* lui Scarlatti. În *Sonata nr. 2 în re minor op. 14* de Prokofiev, pianistul sovietic a părut la largul său mai ales în părțile rapide (a II-a, *Allegro marcato* și a IV-a, *Vivace*), în care a desfășurat un dinamism și o vervă percutantă specific prokofieviene, în timp ce în părțile lente expresia poetică s-a menținut mai mult la suprafață. Aceeași remarcă se poate formula și cu privire la cele două lucrări de Chopin, *Nocturna nr. 1 în si bemol minor op. 9 nr. 1* și mai ales *Sonata nr. 3 în si minor op. 58*, în care a imprimat o energie exaltantă *Finalului*, dar nu a reușit, în rest, să concilieze plenitudinea armonică a mîinii stîngi cu expansiunea melodică liberă a mîinii drepte și nici să clarifice structura formală destul de difuză a Sonatei. De altfel, observațiile acestea au mai fost enunțate și cu prilejul recitalului său din luna mai 1976, cînd a prezentat în partea a doua a programului exact aceleași două opusuri chopiniene. Ar fi fost desigur recomandabil ca Rudolf Kerer să evite reluarea acestor lucrări, înlocuindu-le cu altele din bogatul său repertoriu.

Edgar ELIAN

★

La sfîrșitul lunii februarie a vizitat Bucureștiul trio-ul *Musica lyrica* din Praga, înființat în 1971 și compus din *Eva Dostalova* — flaut, *Maria Davîdova* — vioară și *Eva Kramska* — pian. Afirmat cu autoritate în Cehoslovacia, trio-ul „Musica lyrica" a efectuat turnee în R.D.G., Polonia, Olanda, Belgia, Suedia, Finlanda și Cuba realizînd totodată și un număr de discuri.

Recitalurile de la Conservator și de la Casa culturii Republicii Socialiste Cehoslovacia au inclus lucrări de I. Myslivecec, K. Stamitz, A. Dvořak, B. Martinu, V. Dobiasi, I. Hurnik, manifestările fiind incluse în programul „Anului muzicii cehe" — 1984. Interpretările s-au caracterizat printr-o deosebită distincție, acuratețe și autenticitate în cultivarea diferitelor stiluri muzicale, prin calitatea virtuozică a tehnicii instrumentale a fiecăreia dintre componente, prin valoarea de semnificație nuanțată, fină și relevantă pe care a sesizat-o în configurarea sensurilor muzicale cuprinse în diferitele partituri. Astfel, „Musica lyrica" din Praga ne-a apărut în întreaga strălucire, singura în măsură să dea viață reală capodoperelor și celorlalte lucrări asupra cărăora firesc, timpul mai are a-și spune cuvîntul.

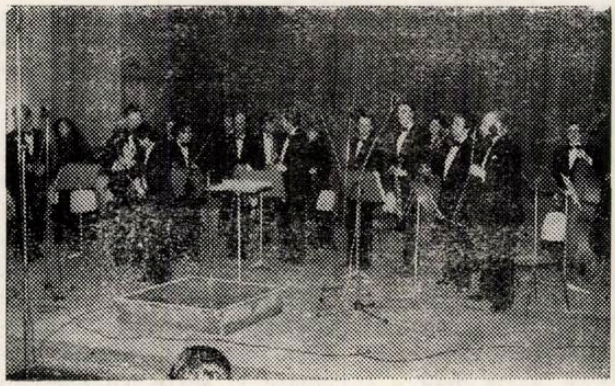
Mircea ȘTEFĂNESCU

Cluj — Napoca

Printre inițiativele de preț ale Conservatorului de muzică „George Dima" se situează serile de autor dedicate compozitorilor clujeni. Concertul *Valentin Timaru* a fost în măsură să sublinieze în mod elocvent personalitatea unui compozitor ajuns la anii maturității creatoare. El a inclus următoarele lucrări : *Cîntec de miezul nopții* și *Cîntece pe versuri de Ana Blandiana* (două cicluri de lieduri pentru voce și pian), *Muzică pentru Eminescu* (lucrare coral-instrumentală), *Variațiuni pe un cîntec popular* (pentru orchestră de coarde) și *Omagiu lui Enescu* (schiță concertantă pentru vioară și orchestră de coarde). Lucrările îmbracă o lungă perioadă de activitate a compozitorului cuprinsă între anii 1968—1983.

Prin creația sa Valentin Timaru se distinge în componistica clujeană — atît de dăruită, de altfel,

în personalități — printr-un lirism care dezvăluie o natură discretă, reflexivă cu acces în zone profund încărcate de sens ale cuvîntului (scris sau nescris) căruia îi dă glas. Firescul muzicii sale este rodul unor esențiale sublimări, al unui meșteșug componistic pe deplin asimilat și în afara oricăror ostentații. El este artizanul versului pe care-l îmbracă în sunet reificîndu-l în *acel* cuvînt și nu altul, cel rostit de azi și dintotdeauna, creindu-ți permanent



sentimentul rar că *acesta* este Eminescu, Labiș, Arghezi, Bacovia, Ana Blandiana... În fața acestei evidențe, ce oare alte rigori, formale, stilistice — de azi și de mai ieri sau mîine — mai intră în joc ? Ar intra poate, la voia compozitorului și numai în funcție de acel inefabil față de care tot restul pare literatură... Dar intuiția lui Valentin Timaru rămîne suverană în selectarea exact a acelor *mode* care-l duc spre desăvîrșirea expresiei, spre o reală împlinire în propria-i legitate. Este o natură artistică, dotată cu discreție, bun gust, finețe și moderație : sînt calități de neînlocuit pentru un adevărat creator de *frumos !*

Concertul a beneficiat de interpretări deosebite : Corul Filarmonicii dirijat de *Florentin Mihăescu* (un incomparabil artist !), susținut de trio-ul instrumental format din *Lucia Botar* (harpă), *Grigore Pop* (vibrafon) și *Andrei Balogh* (corn englez) ; soprana *Eva Szatmari* și basul *Gheorghe Roșu* (admirabile voci) acompaniate la pian de Susana Pentek ; orchestra de coarde a Filarmonicii clujene (solist *Vasile Horvath)* dirijată de *Horia Andreescu* : un grup de interpreți de cea mai înaltă clasă dăruiți unei muzici pe măsură. A fost un concert de excepțională calitate, marcînd un eveniment artistic remarcabil.

Nicolae BRÎNDUȘ

Brașov

Într-un oraș ca Brașovul, a te plimba seara este încîntător, mai ales cînd zăpada proaspătă și frigul îngreunează accesul mașinilor și sporesc farmecul burgului medieval. Rătăceam fără scop prin ulițe strîmte cu case pitorești cînd întîmplarea mi-a scos în cale afișul unui atrăgător concert al Filarmonicii locale. O primă surpriză plăcută mă aștepta la intrare : nu mai erau bilete ! Cu sprijinul fostului meu coleg de facultate, actualul dirijor secund la Brașov, *Răzvan Cernat,* obțin un prețios scaun de favoare de unde pot urmări o bună prestație a colectivului muzical brașovean condus cu sensibilitatea și rafinamentul cunoscut de dirijorul *Petre Sbârcea.* Am ascultat un Ravel de calitate *(Boleroul* și mai ales *Suita a II-a din Daphnis și Chloe)* și o primă audiție brașoveană a lucrării lui Theodor Grigoriu, *Tristia,* pe care o știam și o prețuiam deja pentru calitatea remarcabilă a substanței muzicale, pentru rafinamentul sonorităților, pentru discreția și profunzimea sentimentului general pe care îl degajă. În fine am urmărit un demn discipol și urmaș a lui Bașkirov, *Nikolai Demidenko,* tînăr pianist sovietic care a încîntat asistența prin muzicalitatea excepțională cu care a parcurs paginile *Concertului nr. 2* de Liszt.

Ieșit afară am regăsit zăpada și frigul ; în mine se strecurase însă căldura unei muzici bune, a unui public receptiv și a unor muzicieni dăruiți și pasionați. A fost o frumoasă seară de iarnă.

Dan BUCIU

Ploiești

Pentru ploieșteni, pentru prahoveni în general, numele profesorului de muzică *Gheorghe Neagu* este o prezență permanentă în învățămîntul muzical școlar, în viața muzicală a orașului și județului. Membru activ al cenaclului muzical „Paul Constantinescu", profesorul Neagu își înscrie în palmares multe premii, întîi cu corurile de copii și de studenți pe care le-a condus la toate edițiile Festivalului Național „Cîntarea României" și la alte concursuri, precum și sute de cîntece pentru copii cu o tematică diversă, cîntate de coruri pionierești din județ și din țară. Zeci de piese compuse de profesorul Neagu le putem găsi tipărite, selecționate din alte sute și mii, în șase culegeri de cîntece pentru pionieri și școlari, editate pe plan național de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, de C.N.O.P., de Editura Didactică și Pedagogică, în Revista „Cutezătorii"...

Animator al mișcării muzicale de amatori din Prahova dar și creator înzestrat încununat cu titlul de laureat și la ultima ediție a Festivalului Cîntarea României, profesorul Gheorghe Neagu își face simțită prezența în viața muzicală prahoveană și prin numeroasele piese corale publicate în cele 6 culegeri de cîntece editate pe plan județean. Piesele sînt accesibile, mobilizatoare, cantabile, dovedesc un ridicat nivel profesional, bucurîndu-se totodată de o bună primire în rîndul colectivelor corale școlare. Dragostea pentru meseria de dascăl, talentul, dăruirea totală în slujirea muzicii, îl impun și îl mențin în atenția celor în mijlocul cărora lucrează, îi aduc prețuirea și stima.

Rodica ILIESCU-GEORGESCU

Un manual practic de percuție

Muzica a luat naștere din ritm. Extazul, cam monoton, provocat de pulsația tobelor ancestrale — dacă vor fi fost tobe ! — a cerut, pentru plinătatea sentimentelor și pentru echilibrul extazului, melodia, cîntecul. Comentatorii evoluției și rolului ritmului în istoria artei muzicale nu pregetă a susține că pulsația, peste care se brodează melopeea, cîntarea, este sursa artei sunetelor. Sugestia muzicală este, de altfel, cu atît mai prezentă cu cît ritmul e mai pregnant : muzicianul creator sau interpret nu poate face abstracție de ritm fără diminuarea sau chiar anularea emoției estetice.

Cu atît mai mult, ritmul a avut un rol de seamă în ivirea și maturizarea muzicii de jazz, ca și în diversificarea ei stilistică. Rolul acesta a fost atît de însemnat, încît instrumentele de percuție au căpătat alte funcțiuni și valori în desfășurarea discursului muzical, cum constată compozitorul Ion Cristinoiu în lucrarea sa *Instrumentele de percuție în muzica de jazz, pop, rock* (Editura muzicală, 1983).

Autorul și-a propus să ofere instrumentiștilor care cultivă aceste genuri un „manual practic intensiv", spre a le forma și coordona reflexele, spre a le tălmăci tehnica și mijloacele de expresie ale ansamblului de percuție, lămurindu-le formele de exprimare în muzica pop și stabilind, datorită unei bogate experiențe personale, ce este un baterist complet. El trebuie să stăpînească un bagaj amplu de cunoștințe teoretice,pe care se grefează, treptat, prin exercițiu stăruitor, dexteritatea tehnică, independența mîinilor și a picioarelor, în sfîrșit cunoașterea diferitelor stiluri.

Ion Cristinoiu este unul din muzicienii care nu dau doar sfaturi, ci și îndrumă. El își ia de mînă lectorul — baterist sau viitor baterist —, ca să-l inițieze cu răbdare și pricepere în tainele unei îndeletniciri, care, atunci cînd este făcută cu pricepere și talent, devine o adevărată artă. Dovadă atîția mari bateriști ai jazzului și rockului, de la Gene Krupa la Art Blakey. Exercițiile practice din manual sunt sugestive, explicite și duc la rezultate optime, urmărite de autor în predarea unei discipline profesate de mulți muzicieni tineri de la noi. Sînt pe cît de valoroase, pe atît de binevenite explicațiile termenilor tehnici internaționali împămînteniți în jazz, pop și rock, astfel că toți cei ce se vor folosi de lucrarea lui Ion Cristinoiu vor trage foloase practice evidente.

George SBÂRCEA

„Acordeonistul virtuoz"

Consecvent în preocuparea sa de permanentă îmbunătățire a tehnicii acordeoniștilor, compozitorul Mișu Iancu îmbogățește în continuare literatura de specialitate prin exerciții de agilitate pentru mîna dreaptă conținute în *Acordeonistul virtuoz*, editat recent de Editura muzicală.

Conceput în genul „pianistului virtuoz" de C. L. Hanon (exerciții suitoare și coborîtoare de 16 măsuri, cu întrebuințarea tuturor degetelor), caietul conține principalele probleme tehnice ale mîinii drepte incluse în „pianistul virtuoz" adaptate la dimensiunile claviaturii unui acordeon de 80 de basi, cuprinzînd totodată și indicații specifice tehnicii de burduf a acordeonului. De asemenea, o serie de exerciții suplimentare ca : gama cromatică în terțe majore, game majore și minore în sexte (cu exerciții pregătitoare), gama cromatică în sexte, exerciții pentru extensia degetelor, acorduri mărite pe toate treptele gamei cromatice, sînt incluse cu indicațiile de digitație riguros menționate.

Ca și *Metoda de acordeon* aflată la cea de a 10-a ediție, ca și cele 7 caiete pentru acordeon publicate de-a lungul anilor sub aceeași semnătură și vădind acea constantă preocupare pedagogică de însușire a tehnicii acestui instrument menționată mai sus, *Acordeonistul virtuoz* are menirea să contribuie la dezvoltarea metodică a cunoștințelor elevilor începători sau avansați, doritori să-și perfecționeze în continuare tehnica mîinii drepte.

Aceste exerciții urmăresc să ajute la formarea deprinderilor instrumentale ale viitorilor acordeoniști. Literatura de specialitate, destul de săracă a acestui instrument, include prea puține studii și exerciții. Transcrierea pentru acordeon — de multe ori empirică — a unor studii sau exerciții destinate pianului, făcută ad hoc de îndrumători mai mult sau mai puțin competenți, ducea adeseori la confuzii cu privire la digitații (în special în arpegii și acorduri), tempo, nuanțe etc.

De remarcat faptul că această lucrare care include principalele probleme de agilitate ale mîinii drepte, probleme specifice *tuturor* instrumentelor cu clape, instrumente a căror varietate și multitudine e în permanentă creștere, poate fi folositoare nu *numai* acordeoniștilor ci tuturor interpreților (amatori sau profesioniști) care cîntă pe instrumente componente ale acestei mari familii și doresc să-și îmbunătățească tehnica mîinii drepte.

Revenind însă — în concluzie — la acordeoniști cărora le este destinat *Acordeonistul virtuoz :* avînd în vedere faptul că la acordeon tehnica mîinii stîngi este complet diferită de cea a mîinii drepte, deci prezenta lucrare acoperă doar jumătate din problemele tehnicii acordeonului, se naște întrebarea firească adresată autorului : Pe cînd cealaltă jumătate ?

Dan MIZRAHY

Ciprian Porumbescu inedit

Conservatorul de Muzică „G. Dima", din Cluj-Napoca, a editat, de curînd, două caiete cu partituri din compoziţiile lui Ciprian Porumbescu : *Piese pentru pian — inedite* şi *Piese pentru vioară şi pian — inedite*. În primul, îngrijitorul ambelor ediţii, Enea Borza, a selectat zece lucrări din cele şaizeci şi două manuscrise cîte a descoperit în patrimoniul *Muzeului Judeţean Suceava*. Nouă dintre ele (*Stejeriş — horă, Zefir de toamnă* — idilă, *Visuri* — nocturnă, *Nu-mă-uita* — romanţă, *Risul condamnatului* — vals, *Gavotă de concert, Direct peste deal* — polcă, *Din hop în hop* — polcă, şi *Galopul vînătorilor*) sînt reproduse după ineditele descoperite, iar *Hora de concert* a fost modificată de pianistul Bogdan Georgescu „în interesul unităţii stilistice a compoziţiei".

În cel de al doilea caiet, intitulat *Piese pentru vioară şi pian — inedite*, muzicologul Enea Borza a inclus *Rapsodia pentru vioară şi pian*, „o compoziţie diferită de *Rapsodia* cunoscută pînă acum", urmată de încă trei : *Idilă* — prelucrare de Romulus Cionca, *O dimineaţă pe Tîmpa* — prelucrare de Karel Kolar şi *Nocturnă* — prelucrare de Victor Cenuşe.

Actul de cultură, întreprins în virtutea unor mai vechi tradiţii clujene, se adresează studenţilor şi elevilor de la liceele de muzică, şcolile populare de artă, conservatoarele din ţară, precum şi participanţilor la *Concursul Muzical de Interpretare Instrumentală „Ciprian Porumbescu"* din Suceava, dotat cu marele premiu *Lira de Aur*.

Paul LEU

IN MEMORIAM

RADU ŞERBAN

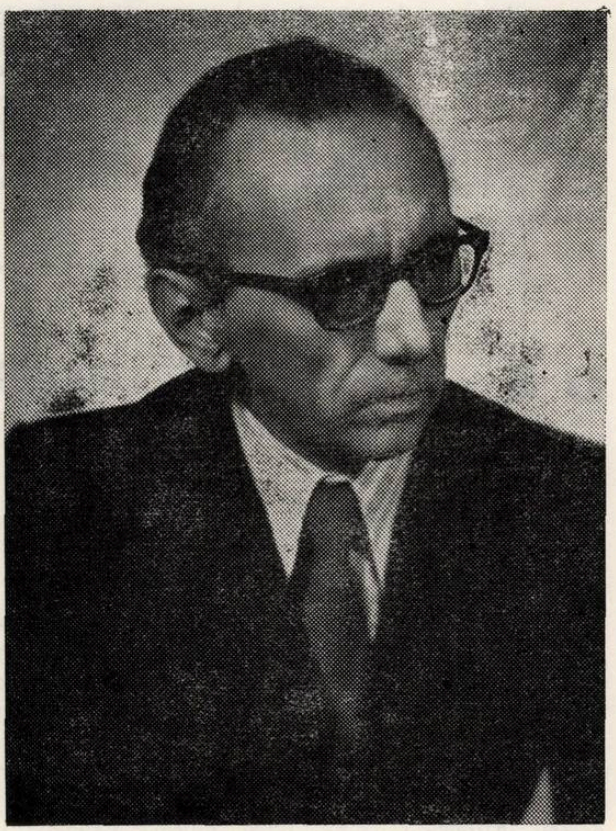
Şiam de cîteva luni că acela care ne-a fost prieten şi coleg timp de peste trei decenii, înnobilînd generaţia noastră cu pecetea sa de autentic prinţ al melodiei, ştiam că Radu Şerban ne va părăsi, dar nu am vrut s-o credem şi nici azi nu putem accepta această crudă şi nedreaptă dispariţie care nu loveşte numai un om de mare valoare ci o întreagă breaslă : muzica românească pierde una din vocile ei cele mai de preţ.

Radu Şerban ne-a părăsit, aşa cum îl ştiam cu toţii, înfruntînd moartea fără a-şi pierde umorul şi speranţa, ironizînd parcă o soartă injustă, preocupat pînă în ultima clipă de partiturile sale, de meseria pe care a iubit-o cu patimă şi a respectat-o cu orgoliu.

De la primul său succes, *Lină-Cătălină* şi pînă la creaţiile recente, Radu Şerban a cultivat cu rară măiestrie acel „mugurel de cîntec românesc", dăruind publicului larg de-a lungul anilor splendide flori de cîntec românesc care s-au numit pe rînd : *Ţii minte, Un minut, La un pas de fericire, Două rîndunici, Uitarea, Strada, La un cuvînt al tău, În ziua aceea fără nume, Primăvară, primăvară, Această taină să rămînă între noi, Balada, Secretul mărilor, Pasăre de apă, Seara*, etc.

În generaţia sa a fost cel ce-a înţeles poate cel mai bine valoarea moştenirii unui Ion Vasilescu sau Gherase Dendrino, creatori pe care i-a iubit, i-a studiat, le-a transcris cele mai frumoase pagini, editîndu-le cu grijă şi veneraţie. Personalitatea lui Radu Şerban s-a format astfel, ca o firească continuare a tradiţiei de aur a muzicii noastre uşoare.

Seriozitatea cu care, tînăr fiind, şi-a desăvîrşit studiile de compoziţie la Conservatorul din Bucureşti, este caracteristică întregului său demers creator. Autorul primului tratat românesc de orchestraţie, în genul muzicii uşoare, a fost un excepţional melodist, la care spontaneitatea cuceritoare se unea cu cea mai severă rigoare profesională. Aceste calităţi l-au desemnat încă din anii tinereţii în rîndul maeştrilor aleşi. Radu Şerban nu a fost numai un mare compozitor al formelor mici ; nu o dată talen-



tul său şi-a luat zborul către culmile artei sunetelor, partiturile sale pentru filme artistice sau spectacole de „musical" stînd mărturie pentru măiestria sa. Compozitor militant, Radu Şerban a cîntat patria socialistă, dorul de pace şi avîntul tineresc în melodii de neuitat ca : *Te iubim tinereţe, Uteciştii, O ramură spre cer, Zbori, vis împlinit, Laudă omului*.

Ne despărţim cu tristeţe de cel ce ne-a fost — cum spunea un frumos cîntec : „Prieten drag, ne-am

cunoscut de-o viață", o viață prea scurtă pentru marele lui talent.

Ne va fi greu fără melodiile sale elegante și duioase ; ele vor stărui în timp ca un „parfum al străzilor", al drumurilor pe care împreună le-am străbătut toți cei ce am iubit și am respectat cîntecul românesc.

Laurențiu PROFETA

★

Pe Radu Șerban l-am iubit cu toții, cei din secția de muzică ușoară Radio-Tv, l-am iubit nu numai pentru faptul că acum mulți ani a lucrat un timp în redacția noastră — era deci... un fost coleg — și nu numai fiindcă iubeam și admiram în persoana lui un talent cum nu se naște în fiecare zi, un melodist autentic dublat de un profesionist de rară competență și probitate... L-am iubit, poate înainte de toate pentru zîmbetul său deschis, ușor ironic, pe care-l arbora de cîte ori ne onora cu cîte o vizită — prilejuri din păcate mai rare în ultima vreme dar cu atît mai dorite, mai prețioase.

L-am iubit pentru simplitatea lui comunicativă, pentru modestie — căci nu ne călca pragul cu veleitățile marelui compozitor ci ca un prieten întotdeauna familiar, apropiat, tînăr în ciuda vîrstei, plin de firesc și de căldură. Privirile sale ne urmăresc încă — ochii, măriți prin lentilele groase ale ochelarilor cu multe dioptrii aveau întipărită pecetea zîmbetului... cînd rîdea, un rîs de om bun, cumsecade, se îngustau devenind un fel de cratime de lumină.

Inima lui se răsfrîngea în cîntec, în sinceritate — cine nu i-a admirat baladele, șlagărele, muzica de film, purtînd atît de evident amprenta „Radu Șerban" ? „Cafeaua cu lapte de adio", considerat primul musical românesc — ce autentică transpunere în scena și sunetul teatrului muzical a romanului „Groapa" al lui Eugen Barbu !

Ni-l amintim la comisiile de creație cînd își prezenta cîte o compoziție, tocmai el, cel mare, cel consacrat — emoționat ca un debutant, foindu-se nervos pe scaunul de la pian, expunîndu-și motivele melodice, ideile muzicale, într-un fel anume, cu toată ființa, nu doar cu degetele pe claviatură... Cît despre partiturile sale — adevărate molede le putem numi, și ca meșteșug, dar și ca minuțiozitate grafică, de parcă le-ar fi scris nu pentru a fi înregistrate în studio ci pentru a merge la tipar !

A muncit mult, fără odihnă, cu fervență dăruire, nu s-a cruțat, ființa sa firavă a ars ca o torță și în tot ce a creat a făcut-o cu talent, cu dragoste, cu respect pentru muzică și pentru auditori. Cu toată ireparabila pierdere a trecerii sale în neființă, Radu Șerban continuă să fie : prin cîntecele sale se permanentizează artistul, generozitatea spiritului său iar omul se va afla mereu în sufletele noastre, în amintirile ce nu se vor săvîrși decît poate odată cu propria noastră memorie...

Să reformulăm deci începutul acestor cuvinte : „Pe Radu Șerban *îl iubim* cu toții, cei din secția de muzică ușoară Radio-Tv.

Ion BARTA

DE PESTE HOTARE

Prezențe românești

Orchestra de cameră din Constanța

Recent, *Orchestra de cameră din Constanța* a întreprins, sub conducerea dirijorului *Paul Staicu* un turneu în S.U.A. și Canada care s-a bucurat de un deosebit succes. Au fost susținute 63 de concerte în mari centre urbane și în diferite alte localități. Programul a cuprins lucrări de Enescu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Alfonso Castaldi, Bach, Mozart, Ceaicovski, Corelli, Britten. Presa se exprimă în următorii termeni :

„(...) o orchestră cu un înalt grad de profesionalizare, un ansamblu cizelat, care face adevărată muzică".

(The Morning Call Weekender)

„(...) Staicu este un maestru cu bogată experiență, conducîndu-și orchestra fără partitură, fără să-i scape nici cea mai mică intrare. Fiecare respirație și mișcare a sa erau adînc implantate în muzică, iar el impunea și obținea respectul și concentrarea orchestrei. Liviu Cristian a interpretat partea de flaut solo cu precizie și melodicitate... Preludiul la unison de Enescu a sunat ca un singur instrument de coarde. Pe tot parcursul concertului nivelele dinamice ale orchestrei au fost realizate meticulos, a existat o minunată contopire de la început pînă la sfîrșit".

(Arkansas Gazette)

„(...) Joi seara orașul Del Rio a întîmpinat Orchestra Constanța din România ovaționînd în picioare de mai multe ori și strigînd bravo ! bravo !... Astă seară ei ne-au arătat că într-adevăr muzica este o limbă universală".

(Del Rio News Herald)

„(...) orchestra s-a remarcat ca unul din ansamblurile camerale cele mai bune... Staicu creează un sunet de o opulență și amploare rareori realizat de asemenea ansambluri".

(Las Vegas Sun)

„(...) Bagheta lui Staicu a devenit nuiaua fermecată a vrăjitorului Merlin, care legăna, îndemna, aducea la tăcere, scotea în relief și combina diversele părți ale orchestrei. Întregul ansamblu a construit un crescendo în tempo rapid aducîndu-l la un punct de culme impresionant (...) un biss luminos, lejer, rapid — etalînd încă o fațetă a versatilității lor aparent nelimitate".

(Granta Pas)

„(...) Trei lucrări românești necunoscute împreună cu trei lucrări standard pentru orchestră de cameră au format un concert plin de succes... Începînd cu Corelli (...) orchestra a demonstrat un sunet surprinzător de bogat dar plin de precizie. Dirijorul Paul Staicu a condus ansamblul printr-o interpretare elastică, ușor romantizată, cu mult accent pe sonoritate și amploarea frazelor... logica interpretării a fost consecventă iar mișcarea finală a fost cîntată într-o manieră ușoară, fantastică (...) solistul Liviu Cristian oferind elemente precise și lirice pe tot parcursul. Îmbinarea de rareori auzite bijuterii românești și piese clasice de orchestră de cameră a cîștigat aprobarea entuziastă a publicului care a reacționat ovaționînd și din care două treimi s-au și ridicat în picioare"...

(Green Day, Wisconsin)

Cele de mai sus și multe alte mărturii de presă și public sînt ecouri ale acestui turneu de excepție care confirmă odată în plus nivelul artei noastre muzicale și a mesagerilor ei în lume.

Rep.

★

Mihaela Martin

Organizatorii concursului internațional quadrienal de vioară de la Indianopolis — la a cărui primă ediție din 1982 violonista românca *Mihaela Martin* a cucerit medalia de aur, obținînd totodată dreptul de a realiza un disc la casa americană „Vox cum laude" și de a susține un recital la „Carnegie Hall" din New York — editează o publicație periodică destinată a informa pe violoniștii doritori să participe la ediția a doua din septembrie 1986 despre succesele laureaților primei ediții. În numărul din noiembrie 1983 al acestei publicații găsim nu mai puțin de trei articole dedicate Mihaelei Martin și un grupaj de 9 citate din presa americană și engleză (printre care „Musical America", „The New York Times", „The Washington Post", „The Seattle Times" etc.) cu aprecieri extrem de elogioase despre recitalurile și concertele ei. Iată textele celor trei articole.

Triumful Mihaelei Martin la debutul de la Carnegie Hall

Ca deținătoare a medaliei de aur, Mihaela Martin și-a făcut debutul la Carnegie Hall din New York City la 1 mai 1983. Ea a colaborat cu pianistul Paul Ostrovsky, interpretînd *Sonata în Re major op. 9 nr. 3* de Leclair, *Sonata nr. 7 în do minor op. 30 nr. 2* de Beethoven, *Sonata-Duo în La major op. 162* de Schubert și *Divertismentul (Sărutul zînei)* de Stravinsky. „New York Times" a caracterizat recitalul ca „unul din cele mai senzaționale concerte de debut ale anului". Iar în „The Times", Tim Page scria : „Membrii juriului la concursul de la Indianapolis au ales bine ; Mihaela Martin îmbină perfecțiunea tehnică, pe care «Zeitgeist» (spiritul contemporan) o pretinde, cu o personalitate artistică distinctă, pe linia marii tradiții. Ea posedă un simț infailibil al intonației, produce un sunet cald și rezolvă cu ușurință toate obstacolele tehnice". Această apreciere a fost confirmată de Harris Goldsmith în numărul din septembrie al revistei „Musical American", în care vorbește despre debutul Mihaelei Martin ca de „O introducere fericită". Despre *Divertismentul* de Stravinsky spune : „Tempii, dinamica și efectele tonale au fost de o extremă precizie, spirituale, nelăsînd nici o îndoială că Mihaela Martin este o violonistă «hot» (fierbinte, plină de temperament), cu o mînă stîngă strălucită și unul din cele mai catifelate brațe cu arcuș ale profesiei. Ea s-a dovedit a fi o artistă cu o comunicativitate plină de înfocare, cu o îndemînare instantanee în obținerea diferitelor efecte". Pentru debutul ei de la Carnegie Hall, Mihaela Martin a cîntat pe o vioară „Guarnieri del Gesù", fostă mai înainte instrumentul de concert al lui Isaac Stern și în prezent proprietatea unui admirator anonim, care i-a pus-o la dispoziție pentru această ocazie.

Aplauze pentru înregistrarea „Vox cum laude"

Mihaela Martin a înregistrat două din lucrările recitalului ei de debut de la Carnegie Hall sub eticheta „Vox cum laude" a grupului „Moss Music", împreună cu pianistul Paul Ostrovsky. Criticul Bill Zakariasen de la „Daily News" din New York scrie : „În ambele lucrări (*Sonata-Duo* de Schubert și *Divertismentul* de Stravinsky), ea a demonstrat o sonoritate sănătoasă, spirituală, temperament și o admirabilă atenție acordată valorilor ritmice". Revista „Billboard", publicația industriei de muzică de divertisment, introduce discul în „top"-ul lunii iunie, afirmînd : „Concursul internațional de vioară de la Indianapolis posedă un artist cu perspective neobișnuite. Siguranța instrumentală desăvîrșită a Mihaelei Martin se îmbină și cu o sensibilitate lirică, pentru care mulți artiști experimentați ar putea s-o invidieze". Daniel Webster, critic la „Knight-Ridder Newspapers", afirmă : „Cîntul Mihaelei Martin este strălucitor și proaspăt. Muzica lui Stravinsky ilustrează scriitura neo-clasică a compozitorului, astfel că este necesar un interpret de muzică clasică pentru a o exprima. Mihaela Martin este tocmai acea violonistă controlată, precisă, capabilă să redea nuanțe delicate și structuri echilibrate. În *Sonata-Duo în La op. 162* de Schubert, interpretarea este viguroasă, dintr-o bucată, calitățile dominante fiind tensiunea și dinamismul". Criticul și scriitorul Henry Roth spune : „Tehnica Mihaelei Martin este imaculată, iar claritatea liniei, prospețimea articulației, fluența frazării și sinceritatea generală a intenției nu pot să nu impresioneze. Stravinsky, în special, este cîntat cu hotărîre și interpretat cu măiestrie".

Vioară „Gagliano" medaliatei cu aur

Dintre cei 6 violoniști care au ajuns în faza finală a concursului internațional de vioară de la Indianapolis din 1982, numai unul nu a cîntat pe un instrument italian de marcă. Acest fapt este poate un omagiu adus muzicienei Mihaela Martin, deoarece ea a cîștigat medalia de aur în ciuda acestui dezavantaj. Faptul a stîrnit însă și unele îngrijorări, din cauza solicitărilor pe care premiul I le-a adus cu sine. Ea va trebui să cînte în unele din cele mai mari săli de concerte din lume, atît în recitaluri, cît și în lucrări concertante, și va necesita un instrument cu o sonoritate mai puternică și o mai mare capacitate de răspuns. După ce au căutat în întreaga țară soluțiile posibile ale problemei, organizatorii concursului au descoperit că răspunsul poate fi găsit chiar la Indianapolis, unde există o vioară „Ferdinand Gagliano", aparținînd unui amator talentat și soției sale. Vioara aceasta, construită în 1756, este într-o stare superbă și ar oferi laureatei un instrument de concert de calitate. După ce s-au întîlnit în toamna lui 1982 cu Mihaela Martin, proprietarii viorii, doctorul și doamna John Melin, s-au hotărît cu generozitate să i-o împrumute pînă în decembrie 1983. Asigurarea instrumentului s-a realizat printr-o donație, în memoria lui Daniel Brandeis Wolf și Sarah Wolf Goodman. Astfel, comunitatea din Indianapolis s-a unit pentru a ajuta pe cîșigătoarea competiției să apară în public în cele mai bune condițiuni. Acest act de încredere în artistă a fost recompensat prin cronicile extrem de elogioase apărute oriunde ea a cîntat. Instrumentul însuși a fost înregistrat pentru posteritate pe discul „Vox cum laude", editat cu ocazia debutului Mihaelei Martin la Carnegie Hall.

Edgar ELIAN

Globul muzical

Gaudeamus Information, periodic al fundației olandeze de muzică contemporană cu același nume publică un interesant interviu cu ***Ton de Leeuw*** (n. 1926), compozitor de prestigiu din Olanda. Tema discuției este situația muzicii contemporane — în primul rînd în țara sa. De mai mulți ani, Ton de Leeuw își exprimă, pe bună dreptate, nemulțumirea că în Olanda există o funciară lipsă de încredere în valoarea compozitorilor autohtoni. „În probleme culturale, totul trebuie să vină din alte țări. Stockhausen dacă s-ar fi născut aici, n-ar fi ajuns Stockhausen" — susține Ton de Leeuw. Deși ultima modă a interesului general îl favorizează stilistic (actualmente este frecvent cîntat și e deținătorul unor premii importante) — după ce preferințele de gust au mers în ultimii 15 ani mai ales către curente orientate politic, apoi către „Noua Simplitate" și muzică minimală — Tom de Leeuw apreciază că totuși „viața muzicală rămîne o formă de artă publicitară". Se remarcă în Olanda fenomenul „supraexpunerii" tinerilor compozitori, la care a contribuit în mod deosebit chiar Fundația Gaudeamus. Avantajul este faptul că astfel muzica tinerilor poate fi imediat ascultată. Dar, spune De Leeuw, totul se desfășoară grăbit și superficial, repertoriul este veșnic reînnoit. Care este în fond, se întreabă compozitorul, motivul pentru care se acordă atît de multă atenție celei mai tinere generații ? Să fie idealismul ? Să fie doar o cale ușoară (formală) de a ieși din impas ? „Despre tineri — observă de Leeuw — nu e nevoie să faci considerații profund semnificative. Totul e *promisiune*. Pare că se produce un fapt cultural, și nimeni nu-și asumă nici un risc. Cu tinerii poți merge în orice direcție. Dar dacă nu se aplică și aici o judecată critică selectivă, constructivă, ceea ce urmează a se propaga nu va fi altceva decît o imensă mediocritate".

Discutînd pluralismul, aspect esențial al artei timpului nostru, Ton de Leeuw, în a cărui muzică se țes organic multiple sugestii noneuropene (japoneze, javaneze, arabe ș.a.) recunoaște în egală măsură influența postbelică, generală de altfel, a lui Anton Webern, ale cărui compoziții sînt „expresie, notă cu notă" — dar, spune compozitorul olandez „tehnica serială nu e altceva decît o modalitate de a face muzică. Asta se întîmplă și cu armonia clasică : atît Bach cît și Puccini au funcționat în același sistem". În ceea ce-l privește pe Webern, compozitorul olandez precizează că acesta „nu înlătură expresionismul ca pe o haină, ci clasicismul dobîndește în creația sa funcția unui proces de purificare de expresionismul vehement. Scriitura sa a devenit mai strictă, mai disciplinată, ceea ce e logic. A-ți propune restricții, a te pune în cămașa de forță : cred că orice compozitor face asta". Cu Boulez, De Leeuw este într-un oarecare dezacord considerînd că acesta se eliberează de serialism mai puțin decît *afirmă* el însuși. Iar credo-ul de azi a lui Boulez, că trebuie realizată o integrare între muzicieni, oameni de știință și tehnica modernă îi apare ca... ușor limitată.

Neoromantismul în vogă este considerat de Ton de Leeuw o slăbiciune, deși, strict teoretic, pluralismul epocii l-ar îngădui. Oricum, stilul neoromantic dovedește nostalgia după o formă de comunicare mai directă cu publicul. Dar rămîne un lucru absolut discutabil să practici „gesturi estetice care aparțin unei perioade strict delimitate din istoria muzicii". În fapt, afirmă De Leeuw, neoromantismul e un regres (deși sub impactul gîndirii orientale, compozitorul olandez nu crede în progres ca pas adăugat automat, ascendent, pasului anterior : în cîmpul artei acest tip de judecată ar fi impropriu) ; el are convingerea că neoromantismul face un pas *înapoi* fiindcă „nu utilizează forțele care există la un moment dat. Energia creatoare este întotdeauna derivată din alte surse. Însă *nu* din slăbiciune. A gîndi și a crea *în prezent* este singura cale pe care o poate urma creatorul".

Muzicianul olandez are convingerea că „Occidentul încă nu înțelege că ne aflăm în punctul unei uriașe

schimbări de concepție, despre lume. „Din cauza europrocentrismului cultural, se respinge încă și acum o proporție de patru cincimi din totalitatea gîndirii și experienței muzicale. Dar e în curs un proces ireversibil de aculturație. Pe la anul 2000, poate ceva mai tîrziu, procesul se va fi maturizat". Atunci, „poarta va fi deschisă către întreaga lume", nu vom mai privi „pe după colț, ca observatori sau turiști". Dacă tradiția altor zone geografice se asimilează încă superficial (Budismul la „supermarket"...) este pentru că rămînem în exterior, nu distingem universalele umane (...). Tot astfel, și unele elemente ale civilizației noastre s-au demonetizat prin supermarket. Doar contactele reciproce susținute (de exemplu reușitele compozitorilor japonezi care și-au înglobat cultura occidentală) devin astăzi revelatoare în acest sens...

În privința circulației internaționale a valorilor muzicale olandeze, Ton de Leeuw dă ca exemplu cartea *Neue Musik* a lui Hans Vogt, în care se menționează numai doi compozitori din Olanda : Peter Schat și Henk Badings. „...Scriitorul are în privința țărilor mici doar informații indirecte (de pildă cataloage). Slaba reprezentare a Olandei nu are aici nici o legătură cu nivelul muzicii. Poziția Germaniei, Franței și Italiei s-a cîștigat în viața muzicală internațională prin „enormă publicitate, lucrări științifice ș.a.m.d." Informațiile indirecte — parțiale și trunchiate — se perpetuează și în multe alte lucrări iar în privința țărilor mai mici ele nu comunică *ad fontes (...)*.

Ioana IERONIM

★

Ultimul volum al anuarului de muzică contemporană *Neuland* se impune atenției printr-o impresionantă *Bibliografie Stockhausen 1952—1982*, instrument de lucru indispensabil de acum înainte pentru cei care se ocupă de opera acestui mare compozitor al prezentului ; volumul mai cuprinde și o amplă exegeză a compoziției sale *Kontakte*, semnată de Helmut Kirchmeyer. Un mare al trecutului muzicii noi față de care „neulandiștii" manifestă un atașament deosebit este Charles Ives : promotorul întreprinderii, pianistul și muzicologul Herbert Henck completează *Bibliografia Ives* din volumele precedente cu 129 de titluri noi și recenzează piesa de pian *Study No. 20* apărută recent, iar Wolfgang Rathert publică un amplu studiu dedicat *Simfoniei a 4-a* a „marelui izolat" al muzicii americane. Herbert Henck mai este prezent în volum cu numeroase titluri, printre care cu o prezentare a piesei de pian *Music of Changes* de John Cage și cu poezia intitulată *Ascultînd Music of Changes*...

Dar, cred, partea esențială a volumului nu o constituie aceste scrieri dedicate marilor consacrați. Cîțiva compozitori germani mai puțin impuși peste granițele R.F.G. — Hans-Karsten Raecke, Tilo Medek, Michael von Biel, Gerhard Stäbler — sunt prezentați în volum, consecvent, sub două forme : printr-o piesă muzicală sau o auto exegeză cît mai subiectivă, urmată de o documentație cît mai obiectivă a creației lor sau a lucrării respective. Asemenea se prezintă cititorului german italianul Lorenzo Ferrero, autorul operei *Marilyn*, belgianul Karel Goyevaert și americanul Conlon Nancarrow : fiecare articol, oricît de personal și de angajat, este urmat de date, titluri de lucrări și trimiteri bibliografice exacte. Eseurilor dedicate unor probleme de fond ale muzicii contemporane (Karl Runze : Gest și limbaj în interpretarea instrumentală, Tilo Medek : Există o nouă tonalitate ?, Gerard Grisey : Reflexii despre timpul muzical, Helmut Lachenmann : Afect și aspect, Rudolf Frisius : Muzica sub semnul restaurării amînate ?) li se adaugă un curios scenariu radiofonic cu subiect muzical (Clarentz Bahrloch). Sunt excelente cercetările privind noi modalități de folosire ale unor instrumente vechi ca acordeonul (!) și contrabasul ; la „masa rotundă" despre pianul viitorului participă și directorul artistic al casei Bösendorfer ! În sfîrșit, volumul îmbogățește și bibliografia culturilor muzicale extraeuropene. Chiar prima scriese se intitulează *Muzica contemporană „gamelan" pe insula Bali* (Dieter Mack).

Cuvîntul *Neuland* înseamnă „ținut, teritoriu recent, de curînd descoperit" sau „pămînt desțelenit, arat pentru prima dată". Pentru semnatarul acestei sumare recenzii, întreprinderea lui Herbert Henck este un „Neuland" în primul sens al cuvîntului, nu numai ca o lectură plină de informații noi, ci și ca publicație de tip „non-profit", ceea ce înseamnă practic că volumele ei se vînd la prețul lor de cost, iar autorii sunt retribuiți doar simbolic, cu cîte un exemplar gratuit, ei dispunînd și pe mai departe de copyrightul scrierilor lor. Deși Henck lucrează, deocamdată, cu autori mai puțin cunoscuți și urmărește înainte de toate scopul de a impune idei și compozitori cărora presa de specialitate din R.F.G., subvenționată de cîteva firme „kapitalkräftig", le acordă mai puțină atenție, publicației sale i se poate prezice *un viitor istoric*. Aceasta datorită în primul rînd împletirii fericite a stilului personal și interesant cu respectul față de valoarea faptului documentat, precum și datorită sensului extrem de larg atribuit conceptului de muzică contemporană. Nu în ultimul rînd îmi face plăcere să mărturisesc că, personal, chiar și numai după parcurgerea acestui singur volum, am o mare încredere în flerul lui Heck. Numai doi-trei dintre cei pe care îi susține el să devină „mari" (chiar și dacă nu atît de mari ca Stockhausen, Ives și Cages !), și Neuland va fi cotat în curînd ca un egal al publicațiilor similare de specialitate, susținute de extinse interese financiare ale establishmentului muzical din R.F.G. ! Va fi o cinste să fi publicat în Neuland, gratis, încă de la începutul anilor '80 !

Nu se știe care este tirajul acestor volume. Se știe însă că recent a văzut lumina tiparului ediția a II-a a volumului 1...

Francisc LÁSZLÓ

Anul 1984 înseamnă pentru muzicienii cehoslovaci Centenarul Teatrului Național din Praga, 50 de ani de la înființarea Orchestrei Simfonice a orașului Praga, 160 de ani de la nașterea lui Bedrich Smetana, 100 de ani de la nașterea lui Leoš Janaček, 25 de ani de la moartea lui Bohuslav Martinu, a

39-a ediție a Festivalului internațional „Primăvara la Praga", a 25-a ediție a Festivalului Chopin la Marianské Lazně. În vederea acestor importante și numeroase evenimente s-au făcut pregătiri speciale, pentru a omagia pe promotorii școlii naționale cehe de muzică și pentru a pune în valoare creațiile contemporane. Astfel, reinaugurarea Teatrului Național din Praga cu prilejul Centenarului său, va fi marcată de noua punere în scenă a operei *Libuše* de Smetana. Tot cu prilejul Centenarului Teatrului Național au fost create nouă noi opere și șapte balete, de autori contemporani. Josef Bohač a scris *Nunta de aur*, operă comică în două acte, bazată pe o temă muzicală din zilele noastre ; Vaclav Felix a creat opera *Mariana*, eroina lui fiind o fată din cîmpia moravă ; Jan Fischer în *Copernicus* descrie două episoade din viața eruditului astronom și le întrețese cu vederi actuale asupra operei acestuia ; Emil Hlobil, în *Regele Venceslas al IV-lea* descrie un episod din mișcarea husită ; tot despre mișcarea husită tratează și opera *Maestrul Jeronim*, de Ivo Jirašek. Din creația contemporană de balet se remarcă *Prințesa cu steaua de aur pe frunte* de Josef Ceremuga, un basm-dansat despre prințesa Lada și fuga ei de urîtul „Rege negru" (spectrul războiului) ; tot transpunerea unui basm este și baletul lui Oldřich Flossman *Poveste sărată*, omagiu al dragostei pure și al muncii cinstite, după povestirea Bozenei Nemcova *Sarea e mai presus ca aurul*. Baletul *Buchetul* de Josef Paleniček reunește în trei imagini dansate independente trei motive din baladele și legendele populare cehe (Comoara, Crinul, Roata de aur) ; în sfîrșit, baletul *Cele 12 luni* personifică forțele naturii pentru a sprijini triumful binelui asupra răului.

Cei 160 de ani de la nașterea lui Bedrich Smetana, aniversare care coincide și cu 100 de ani de la moartea compozitorului, vor fi omagiați prin concerte la Praga, la Litomyšl (orașul natal al compozitorului) și la Plzen, unde va avea loc și Festivalul Smetana și un simpozion de muzicologie. Festivalul va fi orientat spre creația lui Smetana și a contemporanilor săi, precum și asupra legăturii dintre această muzică cu arta dramatică și plastică a epocii.

Sanda NENOIU

Note

Compozitorului austriac GYÖRGY LIGETI i-a fost decernat premiul Maurice Ravel pe anul 1983.

★

Lucrarea lui BENJAMIN BRITTEN „Apollo" scrisă pentru pian și orchestră de coarde, a avut premiera mondială la Lausanne în Elveția.

★

La München vor avea loc în acest an „Zilele Hindemith", eveniment dedicat personalității și operei compozitorului. Un simpozion muzical pe tema „Paul Hindemith și evoluția muzicii după 1945" va preceda serile de concert în care vor fi prezentate lucrări ale autorului omagiat.

★

Sub egida Radiodifuziunii vestgermane va avea loc în această primăvară un festival Șostakovici la care vor participa reprezentanți din 15 țări.

★

În cadrul Bienalei de la Veneția, a Festivalului „Toamna Parizianã" și a Festivalului muzical de la Köln, în anul 1985, decretat „An al muzicii europene", vor fi prezentate, în urma unui concurs de creație, lucrări de tineri compozitori.

★

Sub îngrijirea muzicologului Eva Weissweiler a apărut o ediție originală ce cuprinde corespondența dintre Clara și Robert Schumann.

★

Pianistul italian Carlo Alberti Neri a descoperit într-o bibliotecă particulară din Arezzo o sonată încă necunoscută ce ar aparține lui L. van Beethoven. Este o sonată pentru pian și flaut pe care Neri o va prezenta în curînd publicului meloman din Italia.

C.P.-F.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

VALENTIN GHEORGHIU

Pascal BENTOIU

Cela me paraît invraisemblable, et pourtant quarante ans sont bien passés depuis que j'assistais, en tant qu'élève de ce qu'on appelait alors la sixième classe du lycée Sf. Sava, à un concert de l'Orchestre Philharmonique de Bucarest, dirigé par George Georgescu et où faisait ses débuts un jeune pianiste du nom de Valentin Gheorghiu. A cette occasion j'appris qu'il était, lui, en cinquième ! Je ne sais plus ce qu'on a joué d'autre ce soir-là, mais le *Concerto de piano en Do majeur* de Beethoven, brillamment enlevé par l'adolescent de quinze ans, est encore bien vivant dans ma mémoire. Il faut dire que l'auteur de cette ancienne performance ne s'est pas non plus laissé oublier : à partir de ce jour, la présence de Valentin Gheorghiu dans la vie musicale roumaine a été marquée et constamment bénéfique. Il s'est imposé dans les œuvres de Liszt et de Schumann, de Mendelssohn et de Grieg, de Rachmaninov et de Prokofiev, mais aussi de Beethoven et de Mozart. Dans notre esprit, son nom devenait peu à peu synonyme des termes „élan romantique", „noblesse et affectivité", „distinction", „perfection". L'artiste prolongeait jusqu'à nous l'image auréolée du virtuose inspiré, imposée par les grands pianistes du siècle passé et restait néanmoins d'une modestie presque incroyable, compte tenu de son grand talent.

A mes yeux cependant, le plus grand titre de gloire de Valentin Gheorghiu et constitué par les subtiles interprétations de la musique de chambre d'Enesco : les *Sonates pour piano et violon* et les *Impressions d'Enfance*, exécutées en compagnie de son frère Ştefan, le *Quatuor avec piano op. 30*. Je crois que si ces réalisations sont, dans la féconde évolution artistique de Valentin Gheorghiu, les plus précieuses, c'est qu'elles lui ont sollicité plus que son immense talent d'interprète : elles ont fait vibrer en lui une couche plus profonde, celle où gît l'instinct du compositeur, le pouvoir formateur des images sonores. Car, il faut le souligner, Valentin est un compositeur authentique, il a fait la preuve indéniable de ses aptitudes dans ce domaine mais il n'a pas suffisamment insisté, à ce qu'il me semble, ou du moins il n'a pas insisté à la mesure de ses dons. Même ainsi, ses *Sonates*, un beau *Trio*, unei *Symphonie* qui a toujours porté le nom de *Deuxième* (il en existe donc une autre !), un dynamique *Concerto pour piano*, quelques mélodies sur des vers d'Arghezi comptent au nombre des belles performances de l'école roumaine de composition. Pour en revenir aux interprétations de la musique énescienne, Valentin leur apporte la compréhension profonde de qui peut lui-même inventer de la musique et non seulement discerne le sens, la signification des tracés mélodiques, mais perçoit aussi leur profonde raison d'être.

Je tiens aussi à reppeler d'autres moments importants de la carrière de Valentin Gheorghiu, qu'il faut retenir tant pour la valeur des œuvres que pour l'authenticité de l'interprétation : ce sont la première audition (suivie par un grand nombre d'autres) du *Concerto de piano* de Paul Constantinescu et la participation du pianiste à la première audition du *Triple Concerto* du même auteur.

La célébration, par deux concerts exclusivement consacrés aux œuvres beethovéniennes, de ses quarante ans d'activité artistique — événement auquel le public de Bucarest a ré-

pondu avec un si grand enthousiasme — trouve le musicien au sommet de ses facultés artistiques. A la perfection technique, celle qui a toujours été sa marque, se sont ajoutées une admirable sérénité intérieure et comme une limpide sagesse. La musique de Valentin Gheorghiu est aujourd'hui non seulement l'occasion de merveilleuses satisfactions artistiques, elle instaure en nous le calme le plus fécond sur le plan spirituel.

Nous espérons avoir encore de nombreuses occasions d'applaudir Valentin Gheorghiu et bénéficier ainsi de sa profonde musicalité.

(en français par Annie Bentoiu)

THÉORIE, PRATIQUE, TRADITION—FACTEURS COMPLÉMENTAIRES INDISPENSABLES AU DÉCHIFFRAGE DE LA MUSIQUE BYZANTINE ANCIENNE*

Gheorghe CIOBANU

On sait, de toute notoriété, que la musique byzantine ancienne — tout au moins celle qui est antérieure à la fin du XIIe siècle — ne peut encore être déchiffrée. On sait également que les spécialistes ne sont pas d'accord en ce qui concerne la transcription de la musique postérieure à ce siècle, surtout pour ce qui regarde les *échoï* et l'interprétation de certains signes. C'est pourquoi nous estimons comme particulièrement bienvenu le thème de notre symposium : *La musique byzantine de 1453 à 1832, source de la théorie et de la pratique musicale d'avant 1453.*

Jusqu'à présent, l'étude de la musique byzantine a généralement ignoré la théorie et la pratique musicales qui ont suivi la „réforme" de Chrysanthe.

Or, en fixant à 1832 la limite de la période considérée, il est évident, à notre avis, que les organisateurs du symposium ont pensé y inclure, aussi, la musique „moderne". R. P. Verdeil affirme dans son ouvrage bien connu qu'au temps de la „réforme", „la vraie tradition était déjà en partie perdue"[1]. Tout en acceptant l'idée qu'*en partie* l'ancienne tradition était déjà perdue, nous considérons que la perte serait complète si on renonçait aussi à ce que la „réforme" nous a indiscutablement transmis. C'est pourquoi nous nous proposons, dans ce qui suit, de nous arrêter sur les points suivants :

1. La nécessité d'inclure dans les recherches des spécialistes l'étude de la musique post-chrysanthique.

2. Les phénomènes de continuité résultés de l'assimilation de *certains chants, genres d'échelles, systèmes sonores, formes médiévales de certains échoï.*

3. Les études à entreprendre pour éclaircir le sens de certains neumes et la connaissance des échoï.

Nous nous occuperons donc à tour de rôle de ces aspects.

1. La „réforme", qui avait déjà commencé avant l'activité des trois promoteurs — notamment avec Georges de Crète[2] — se trouvait achevée en 1814. A preuve, le fait

— qu'en 1815 le Patriarcat de Constantinople reconnaît la réforme et une école est fondée afin qu'y soit enseigné le „nouveau système" de notation[3], et

— que, la même année, le patriarche de Constantinople et les trois „réformateurs" s'adressent au prince régnant de la Valachie sollicitant ses subsides au bénéfice de cette école, requête à laquelle d'ailleurs le prince roumain donne cours[4] ;

— qu'en 1816, enfin, arrive à Bucarest Pierre Manuel d'Ephèse — un „ancien" de la dite école mais, probablement aussi, un élève de Georges de Crète à en juger par le fait qu'une seule année lui avait été suffisante pour bien posséder le „nouveau système"[5]. Descendu à Bucarest, il ouvre une école à l'église Saint-Nicolas du quartier Şelari où il allait enseigner la „nouvelle notation"[6].

En 1817, Pierre d'Ephèse songea à la possibilité de disposer d'une presse à caractères (signes) musicaux. Dès lors, en 1818, il passa une commande aux orfèvres Serafim Hristodor et Grigore Razo pour le coulage des signes. Il semble qu'à ce moment-là il avait déjà fini de „traduire" les deux livres qu'il allait publier deux années plus tard à Bucarest : *Néon Anastasimatárion* et *Sýntoman Doxastárion*... Parmi les abonnés au premier livre figurait aussi Scarlat Calimachi, le prince de la Moldavie (1812—1819), lequel avait retenu 80 exemplaires pour la Grande Eglise de Constantinople, 10 exemplaires pour l'„école de musique de la Métropole de Moldavie" et 10 autres exemplaires pour sa propre Cour[7]. Cela prouve que dans la capitale moldave éga-

* Exposé de l'auteur aux *XVIe Congrès d'Etudes byzantines*, Vienne, octobre 1981.

lement la musique était enseignée „selon la nouvelle méthode“ et ce, encore en 1819. D'ailleurs, l'existence à Iaşi d'une telle école est aussi attestée par la présence — parmi les abonnées — d'un certain Vasile Gheorghiu din Dacia, chantre à l'église des Trois-Hiérarques de cette ville et „maître à l'école de la nouvelle méthode“ du dit monastère[8], ainsi que par le manuscrit *Eisagogē eis tò theōrêticòn kai praktikòntēs ekklēsiastikēs mousikēs* écrit à Iaşi en 1820 par Théodoros Ghérasimou (le manuscrit est intitulé pareillement que l'ouvrage de Chrysanthe paru en 1821 à Paris).

Pour revenir à Pierre d'Ephèse, disons qu'en 1820 (la 20 mai) paraissait le premier des deux livres mentionnés (l'*Anastasimataire*) et en septembre de la même année paraissait aussi son *Doxastárion*. Ce sont les seuls livres de Pierre d'Ephèse écrits avec des neumes „nouveau système“.

Sur ces entrefaites, le moine Macaire, ancien élève de Pierre d'Ephèse et, en tant que tel, bon connaisseur des deux notations (préchrysantique et nouvelle) envisage également, en 1820, de faire imprimer quelques livres de chants liturgiques, mais cette fois en roumain. Son ancien maître lui refuse la publication et, par ailleurs, la révolution de 1821 fait également échouer son projet de les publier à Bude[9]. Ses livres ne paraîtront donc qu'en 1823, à Vienne. C'est dans cette ville que Macaire fait tirer 3000 exemplaires de chaque titre (à raison de 1000 exemplaires au bénéfice de chacun des trois pays roumains : la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie). Les titres respectifs sont les suivants :

a) *Theoreticon sau privire cuprinzătoare a meşteşugului musichiei bisericeşti după aşezământul sistimiĭ ceĭ noao* (Le *Théoréticon* ou Regard d'ensemble sur l'art du chant liturgique établi d'après le nouveau système) ;

b) *Anastasimatariu bisericesc după aşezământul sistimiĭ ceĭ noao* (L'*Anastasimataire* ecclésiastique établi d'après le nouveau système) ;

c) *Irmologhion sau Catavusieriu musicesc* (L'*Hirmologion* ou Livre des *catavasiaï*).

On remarque donc facilement qu'après les livres publiés par Pierre d'Ephèse à Bucarest, en 1820, ainsi qu'après la publication à Paris du manuscrit de Chrysanthe *(Introduction à la théorie et pratique de la musique ecclésiastique* — (1821), les livres du moine Macaire sont les plus anciens utilisant les nouveaux neumes, du moment qu'à peine en 1824[10] l'on en imprime à Constantinople même ! On peut donc affirmer, sans se tromper, que le moine Macaire a fortement contribué à imposer, tout au moins parmi les Roumains, „la nouvelle méthode“ („le nouveau système“) des trois réformateurs. De plus, avant que parût le „Grand Théoréticon“ de Chrysanthe, le même moine Macaire avait fait imprimer le IIe tome de *Anthologhia dupre aşezământul sistimiĭ ceĭ noao a musichiei bisericeşti (Anthologion* d'après le nouveau système de la musique ecclésiastique), à Bucarest, en 1827. C'est dire que tous ces ouvrages — y compris ceux de Constantinople et les manuscrits ayant circulé *avant 1832*[11] — avaient solidement imposé la „réforme“ *avant ce terme.*

Il existe donc à notre avis de suffisants arguments pour ne pas ignorer dans nos débats la „musique grecque moderne“, du moins celle qui circulait à la première moitié du XIXe siècle. Cette assertion résultera clairement par la suite.

2. Les manuscrits et les livres imprimés jusqu'au milieu du XIXe siècle prouvent pertinemment que c'est la pratique — puisque les *théoréticons* sont souvent déroutants par leur concision — qui a transmis le long des siècles de nombreux chants liturgiques. A ce propos, le dernier livre de I. D. Petrescu[12] — nous offrant des chants ayant jusqu'à douze variantes conservées presque intactes — nous semble concluant. Mais il existe d'autres preuves également. Ainsi, les *kékragaria* — attribués dans certains manuscrits à Jean Damascène[13], restent dans la pratique du XIVe au XIXe siècle quand ils apparaissent richement ornés de mélismes dans des livres de chant grecs[14] ; ainsi, également, le *prosomoïon Kateplágē Iosēph* figure dans le ms. III. 2 de la Bibliothèque Barberini de Rome avec l'indication *nénano*[15], tel qu'on le chante encore aujourd'hui ; enfin, à retenir que les échoi authente 2 et plagal 2 font échange — comme par le passé[16] — de leurs échelles respectives, notamment dans les chants du style hirmologique. Nous arrêtons là nos exemples, bien qu'il en existe de nombreux autres.

Il est donc évident qu'une continuité se maintenait et se maintient toujours entre la musique byzantine ancienne et la musique postchrysanthique. Les aspects que nous signalerons ci-après ne feront que renforcer cette opinion.

Dans la pratique des psaltes byzantins on trouve les trois genres connus dans la théorie musicale des Grecs de l'Antiquité : *diatonique, chromatique et enharmonique.* Mais, la plupart des byzantinistes excluent totalement, d'habitude, le genre chromatique aussi bien que le genre enharmonique. A notre avis, le faisant, ils semblent oublier que :

a) l'ancienne théorie musicale, grecque non seulement mentionne les trois genres mais, en plus, parle d'„espèces“ *(chrôma)* différentes pour chaque genre, à savoir : *3 espèces du genre chromatique (tonaïon, malakón, hemiólion), 2 espèces du genre diatonique (sýntomon, malakón)* et *une espèce seulement du genre enharmonique*[17]. La différence entre les espèces, au même titre qu'entre les genres, vient de la nature des intervalles qui les composent.

b) les théories musicales des peuples turco-perso-arabes mentionnent aussi les trois genres, mais il sont également repoussés parce qu'ils s'écartent des principes du système tempéré. Toutefois, si l'Occident n'accepte que le système tempéré — si tyrannique du reste pour ceux qui le conçoivent en exclusivité —, on constate que le folklore musical utilise, lui, des intervalles non-tempérés ; par exemple, les Indiens de l'Amérique du Nord émettent fort correctement tous les intervalles, sauf la septième et la quarte qu'ils émettent d'un ton plus bas. Un autre exemple : dans ses recueils de folklore musical roumain, Béla Bartók s'est vu obligé — afin de respecter l'intonation populaire de certains degrés — de noter, au début, un ♯/2 ou bien ♭/2 puis des flèches : ↓↑ Des intonations non-pérées analogues sont signalées, toujours à l'aide de ♯/2 ou de ♭/2 dans les chants liturgiques de l'Ouest de la Roumanie[18] où la musique sacrée orthodoxe, dont l'origine est visiblement byzantine[19], s'est répandue seulement par voie orale depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle. Dès lors, si le peuple et même la pratique religieuse connaissent aujourd'hui encore le chant non-tempéré — tout comme au Proche Orient — pourquoi faire un reproche à Byzance qu'elle n'ait pas chanté dans le système tempéré quand on sait fort bien que l'hymnographie et avec elle la musique byzantine sont nées tout juste dans les centres culturels de cet Orient ?

c) Les anciens *théoréticons* passent sous silence les systèmes sonore *tétraphonique, triphonique* et *diphonique*. On accepte généralement les deux premiers parce qu'on les identifie facilement dans des *apechemata* comme dans la structure mélodique des chants appartenant à certains échoï. Cependant, on ignore totalement le système diphonique dès qu'il s'agit de la musique d'avant la réforme de Chrysanthe. En conséquence, puisque le IIe authente, tout comme le IIe plagal quand celui-ci emploie la même échelle, se servent d'une échelle en octave à structure géométrique, la transcription des chants de cet échos se fait dans le genre diatonique. Sans parler du fait qu'un enchaînement de tierces „analogues" mais non pas identiques n'a rien à voir avec l'octave, encore faut-il dire que le moine Macaire lui-même affirme dans son *Théoréticon* à propos de la nature des intervalles de l'échos II : „Le second mode (= échos) emploie l'échelle chromatique (...) qui suit en diphonies... Les Anciens „interprètent" les degrés de cette échelle en les chantant avec ces *lexis, neanes nenano* et *neheanes nenano,* bien que (...) dans une parfaite échelle chromatique (...) dans le VIe échos..."[20]. Nous avons nous-même trouvé des *apechemata* de ce genre dans les manuscrits datés aux XIIIe-XVIIe siècles[21], ce qui confirme les affirmations de Macaire. En outre, le *prosomoïon Oîkos toû Euphrathé,* transcrit par I. D. Petrescu d'après 12 manuscrits datés aux XIIe-XVIIe siècles[22], présente la même structure de tierces superposées, à l'instar du IIe authente dont l'échelle est fondée sur le système diphonique. Soit dit en passant qu'entre la structure mélodique des chants du IIe authente et celle du makam turco-perso-arabe intitulé *houssam* — lequel, aussi, utilise une échelle de nature diphonique — il n'y a aucun rapport. Que l'échelle diphonique de l'authente II soit *chromatique,* en témoigne également la forme *diatonique* de ce même échos, dénommée *leghetos :* celle-ci appartient à nos jours à l'authente IV, mais — jusque vers la fin du XIXe siècle —, les grammaires de théorie musicale la tenaient pour une forme diatonique de l'authente II[23]. Si l'échelle diphonique de cet échos eût été diatonique — ainsi qu'on la transpose ordinairement — pourquoi aurait-on parlé de *leghetos* comme d'une forme diatonique de celui-ci ?

Il y avait — et il existe encore — des formes de certains échoï sur lesquelles la théorie musicale ne s'est jamais arrêtée, qu'elle a seulement mentionnées — telles que *nenano, nana et leghetos.* Néanmoins, on les trouve dans les manuscrits, à coup sûr à partir du XIIIe et jusque dans les ouvrages imprimés de la première moitié du XIXe siècle. Faut-il encore ajouter que la forme *nenano,* par exemple, est transposée dans le genre diatonique ou même traitée comme si elle n'avait pas existé ? Nous sommes d'avis qu'il est impérieusement nécessaire que ces formes soient aussi approfondies si l'on veut mieux saisir la structure et l'évolution des échoï byzantins.

d) En ce qui concerne *les neumes,* on sait que les signes phonétiques *(phonētikà sēmédia)* sont les mêmes — en tant que forme et sens — depuis la période médiobyzantine jusqu'à celle „moderne" de la notation. D'autre

part, il ressort avec évidence de certaines transcriptions de I. D. Petrescu[24] et d'E. Wellesz[25] que les neumes *apostrophos, elaphron, hypsile* et *kentema* n'avaient pas, au temps de la notation paléobyzantine, la même valeur qu'aux époques ultérieures, comme quoi les chants paléobyzantins ne peuvent être transcrits qu'en vertu d'une comparaison avec des variantes plus tardives. Quant aux *grands signes (megála sēmádia),* ils posent des problèmes d'interprétation même lorsqu'il s'agit de la notation „moderne", d'autant plus pour la précédente. Extraire les sens de ces neumes de l'étymologie des termes respectifs — comme on le fait dans la pratique — conduit à des interprétations inacceptables.

A l'appui de ce nous venons d'affirmer, citons L. A. Bourgault-Ducoudray qui rapporte un de ses entretiens avec un „savant grec". Ce dernier lui disait : „Le mode d'écriture qui a précédé le système actuel était encore assez sténographique. On employait quelques groupes de signes pour exprimer toute une série de sons constituant une cadence, une phrase, trait ou ligne..."[26]. Un pareil „groupe de signes" est aussi le *seisma* précédé de *varia* et *elaphron* ou *apostrophos* et suivi par deux *apostrophoï*. Or, immanquablement, on trouve cette combinaison de signes transcrite par *la même formule mélodique* de dix sons[27] : cette constatation nous incite à affirmer que l'on pourrait finir par connaître le sens de quelques uns des grands signes de la manière dont les transcriptions ont été faites d'une notation à une autre.

En dehors de tout ce qui vient d'être montré, il serait utile, à notre avis, d'entreprendre une étude approfondie des échoï, considérés dans la perspective de leur évolution historique. Nous estimons qu'il serait absolument nécessaire que la recherche porte au commencement sur les chants *hirmologiques* et *stichérariques* — les mieux conservés au long des âges — et seulement par la suite qu'elle entame l'étude des chants *papadiques,* fortement mélismatiques. Il serait opportun de renoncer à expliquer les échoï à travers le prisme des modes grecs, médiévaux et même tonals, pour la bonne raison qu'un échos n'est pas un *mode* ou un *ton* et, comme tel, ne peut être défini par les éléments de la théorie tonale, mais seulement par *l'échelle* (gamme), *système des cadences* et *formules mélodiques.* D'ailleurs, toute la musique byzantine — depuis ses premiers manuscrits musicaux jusqu'à nos jours — s'agence, comme le folklore du reste, de la combinaison de formules connues d'avance. La connaissance de ces formules est donc de la première importance, car il y en a, parmi elles, qui se retrouvent dans tous les échoï, alors que certaines autres sont propres à chaque échos pris à part et, à l'intérieur de l'échos respectif, à chacun des styles mélodiques. Or, mélanger ces formules ménerait — selon une expression typiquement roumaine — au *neuvième échos...* qui n'existe pas !

Dans l'exposé que nous venons de faire, nous avons aussi envisagé la musique post-chrysanthique. Nous le fîmes à bon escient parce que — nous en sommes convaincus — cette musique *n'est pas* „le résultat d'une profonde révolution musicale réalisée sous les auspices de l'ignorance et du demi-savoir"[28], de même que nous ne croyons pas que „la théorie des échoï soit très confuse" ou que „la pratique s'oppose constamment à la théorie", que „les exceptions sont plus nombreuses que les règles elles-mêmes", que „le système moderne nous en éloigne davantage" et qu'enfin „sur la question des échoï, nous ne connaissons pas les traditions qu'il (le système moderne — N.A.) a gardées, ni celles qu'il a rejetées"[29]. Pour nous, cette musique n'est pas non plus le résultat d'une forte influence orientale — chose que l'on affirme d'habitude —, mais elle représente la dernière phase de l'évolution continue de la musique byzantine. Il nous semble avoir suffisamment souligné l'étroit lien qui existe entre l'ancienne musique byzantine et celle d'après 1814 et que celle-ci s'attache à la précédente par mille chaînons.

Sans aucun doute les choses ne sont pas trop clairement précisées dans la théorie de Chrysanthe, mais à les confronter avec la pratique, elles le deviennent et toujours davantage. Il convient d'aborder nos recherches sans idées préconçues, nous efforçant de dégager de la musique même que l'on a pratiquée et que l'on continue de pratiquer, les lois qui ont pu se trouver au fondement de la théorie chrysanthique. Ce n'est qu'ainsi qu'on pourra connaître à fond toute la civilisation musicale byzantine et avancer pas à pas, mais avec des chances bénéfiques, dans le déchiffrage de ce qui est encore indéchiffré.

En français par Colette Ghimpeteanu

1. Raïna Palikarova Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* (du IX-e au XIV-e siècle). M.M.B. Subsidis. vol. III. Copenhague, 1953, p. 82.
2. G.I. Papadopoulos, *Historikè episkópesis tès vyzantinès ekklesiastikès* Athènes, 1904, p. 125—126.
3. Chrysanthe de Madyte, *Theoretikòn méga tès mousikes.* Trieste, 1832, Préface; G.I. Papadopoulos, *op. cit.*, p. 168.
4. B.A.R., *Condica domnească*, nr. 74, f. 247^{v}; apud Nic. M. Popescu, *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, București, 1908, p. 15.
5. Chrysanthe de Madyte, *op. cit.*, p. VIII, note; G. Papadopoulos, *op. cit.*, p. 136.
6. Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești, sau gramatica melodică*, București, 1845, p. XXXII.
7. N. M. Popescu, *op. cit.*, p. 21, *n.* 2.
8. Id., *ibidem.*
9. Zaharia Carcalechi, *Biblioteca românească*, Bude, 1821, p. 169—170.
10. Hourmouz Hartofilax, *Tameîon anthologìas periéchon ápasan ekklesiastikòn eniávsion akolanthìas.* Constantinopole, 1824.
11. Parmis ceux-ci nous mentionnons les mss. suivants qui se trouvent à la B.A.R.: Ms. gr. 761 (*Eisagoge eis tò theoretikòn kai paratikòn tès ekklesiastikes mousikes)*, écrit á Jassy en 1820 par Theódoros Gerasimou); Ms. gr. 752 (a. 1821); Ms. roum. 1691 (Collection de chants de style papadique „traduits" d'après l'ancienne notation par le moine Macaire. Ms. écrit en 1825 par Ilie Cîntărețul); Ms. roum. 1640 (Sticherarion „traduit" par le moine Macaire; écrit, comme le précédent, par Ilie Cîntărețul); Ms. gr. 751 *(Eirmológion argòn kai syntomon* - écrit avant 1825); Ms. gr. 743 (Antologhion, écrit avant 1827).
12. Rév. Père, I.D. Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967.
13. B.A.R., Ms. gr. 640, f. 10^{r}; 883, f.1^{r}; 840, f 9^{r}; B.C.U., Iași Ms. gr. 89, f. 91^{r}.
14. Hourmouz Hartifilax, *op. cit.*, p. 71, 105; Grégoire le Prôte, *Tameîon antologías*, Constantinople, 1837, p. 49, 81.
15. H. Gaïsser, *Le système musical de l'Eglise grecque*, Roma, 1901, p. 156, n. 1.
16. Rèv. Père I.D. Petrescu, *op. cit.*, p. 68—70.
17. Rudolf Schäfke, *Aristides Quintillianus von der Musik*, Berlin—Schöneberg, 1937, p. 181; AndréBataille, *Musique grecque*, dans: Encyclopédie de la musique, Tome II, Fasquelle, Paris, 1959, p. 335.
18. Atanasie Lipovan, *Cîntări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an*, Vol. I (1944), II (1946), Arad, passim.
19. Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, 1974, p. 353—355.
20. Macarie Ieromonahul, *Theoreticon...*, p. 16.
21. Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1962, p. 414; Rèv. Père I.D. Petrescu, *Etudes...*, *op. cit.*, p. 186, 191; (Gh. Ciobanu, M. Ionescu et T. Moisescu), *Izvoare ale muzicii românești. vol. III. Documenta. „Școala muzicală de la Putna". Manuscrisul nr. 56/544/576 I* de *la Mănăstirea Putna*, București, 1980, p. 331, 419; Gosudarstvennyj istoricesky Muzej, Fond Škukin, Ms. nr. 350, f. 75^{v}, 77^{v}.
22. Rèv. Père I.D. Petrescu, *Etudes..., op. cit., p.* 322—325.
23. Pr. G. Ionescu, *Manualul celor opt glasuri bisericești*, București 1897, p. 10.
24. Le Père I.D. Petrescu, *Les idomèles et le Canon de' Office de Noël* (D'après des manuscrits grecs des XI-e, XII-e, XIII-e et XIV-e siècles), Paris, 1932. Les planches I, VII, XIII et Transcripta p. 27, port. 1,2 et 3; Pl. I et Transcripta p. 38; idem, *Les principes du chant d'église byzantine*, dans: „Actes du IV-e Congrès international des études byzantines (Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, Tome IX, 1935)", Sofia, 1935, p. 244.
25. E. Wellesz, *A History....*, op. *cit.*, p. 264—265, 279.
26. L.A. Bourgault-Ducoudray, *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877,p. 99, (note).
27. B.A.R., Ms. gr. 955, passim (Le mss. est daté an XVIII-e s. et en marge se trouve la transcription de nombreux passages en notation chrysanthique).
28. H. Gaïsser, *op. cit.*, p. 111.
29. R.P. Verdeil, *op. cit.*, p. 83.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 4 48 p. București — Aprilie 1984

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Ioana Kasargian — Cîntec de glorie (marmură)

I. P. „Informația" — c. 2181

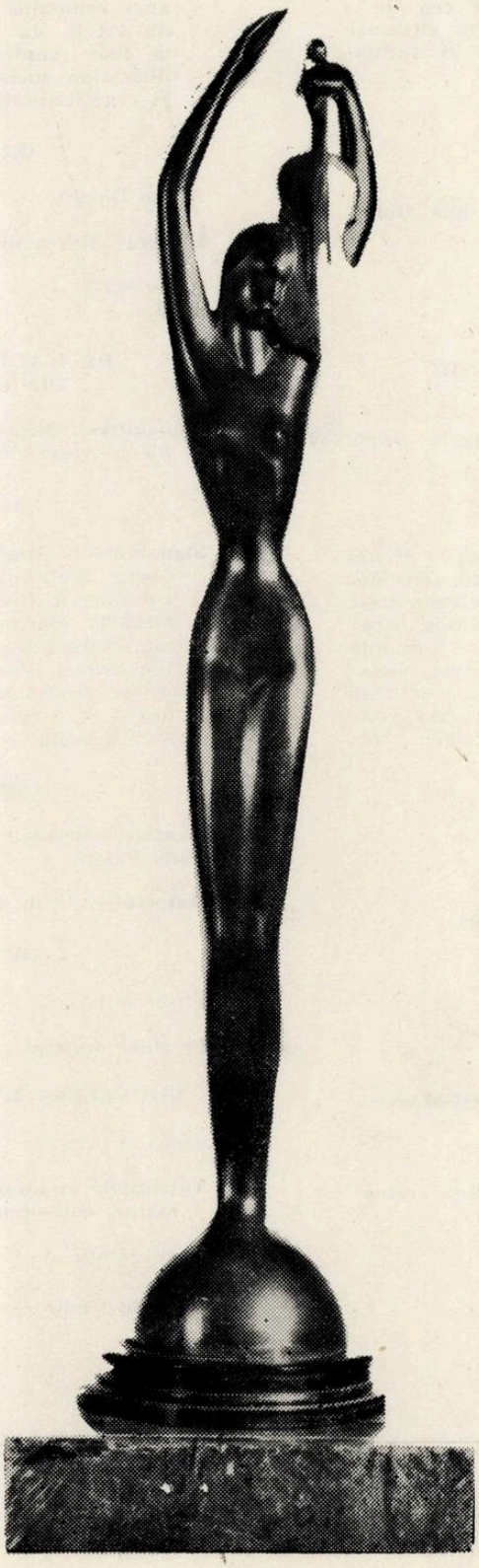
42.416

Preț lei 15

MUZICA

MAI 1984

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

Constantin Sârbu

— **Măreața zi de luptă și solidaritate a omenirii muncitoare** 1

Nicolae Călinoiu

— **Responsabilitățile compozitorilor și muzicologilor în lumina Hotărîrii C.C. al P.C.R. din 21—22 martie 1984 privind cea de a 40-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă** 3

CREAȚII

Anton Dogaru

— **Opera „Marea iubire" de Gheorghe Dumitrescu** 6

Aurel Stroe

— **Atelier** 9

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează: Mihaela Marinescu, Angela Vodă, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu 11

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Grigore Constantinescu, Viorel Cretu, Ștefan Bonea, Edgar Elian, Theodor Drăgulescu, Liviu Dănceanu, Michaela Roșu, Mihaela Marinescu, Nicolae Brînduș, Cristian Mihăilescu, Petre Codreanu, Luminița Vartolomei, Vasile Colțea, Carmen Stoianov, Alfred Hoffman, Dan Buciu, Octavian Ursulescu, Florian Lungu, Dumitru Avakian, Sofia Ghelman, Ioan Chirilă, Elena Zottoviceanu 13

RECENZII

Cosmin Georgescu
Radu Paladi

— **„Interferențe" de Nicolae Brînduș** . . . 35

DE PESTE HOTARE

Francisc Laszlo

— **Globul muzical** 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Alexandru Leahu

— **Autenticitate și inovație în muzica românească contemporană** 37

Viorel Cretu

— **Corneliu Cezar — Portret** 39

SOMMAIRE

Constantin Sârbu

Grandiose journée de la lutte et solidarité des masses travailleuses 1

Nicolae Călinoiu

Responsabilités des compositeurs et musicologues roumains face à la Décision du C. C. du P.C.R. du 21—22 Mars 1984 concernant la 40me anniversaire de la Révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et antiimpérialiste 3

ŒUVRES ROUMAINES

Anton Dogaru

L'opéra „Marea iubire" de Gheorghe Dumitrescu 6

Aurel Stroe
Atelier 9

DE L'ACTIVITE DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires: Mihaela Marinescu, Angela Vodă, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu 11

LA VIE MUSICALE

Signataires: Grigore Constantinescu, Viorel Cretu, Ștefan Bonea, Edgar Elian, Theodor Drăgulescu, Liviu Dănceanu, Michaela Roșu, Mihaela Marinescu, Nicolae Brînduș, Cristian Mihăilescu, Petre Codreanu, Luminița Vartolomei, Vasile Colțea, Carmen Stoianov, Alfred Hoffman, Dan Buciu, Octavian Ursulescu, Sofia Ghelman, Ioan Chirilă, Elena Zottoviceanu 13

COMPTES RENDUS

Cosmin Georgescu
Radu Paladi

„Interferențe" de Nicolae Brînduș 35

DE L'ETRANGER

Francisc Laszlo

Le globe musical 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Alexandru Leahu

Autenticité et innovation dans la musique roumaine contemporaine 37

Viorel Cretu

Corneliu Cezar — Portrait 39

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 5 (380) MAI 1984

MĂREAŢA ZI DE LUPTĂ ŞI SOLIDARITATE A OMENIRII MUNCITOARE

Sărbătorim ziua de 1 Mai, zi a muncii, a solidarităţii internaţionale a celor ce muncesc în condiţiile unei angajări ferme pentru progresul multilateral şi înflorirea patriei, pentru pace şi colaborare internaţională, sub semnul puternicului avînt exprimat în toate domeniile de activitate pentru întîmpinarea cu succese tot mai mari a celei de a 40-a aniversări a revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă şi a celui de-al XIII-lea Congres al partidului. Sub aceeaşi acoladă, care cuprinde asemenea mari evenimente, sînt unite forţele întregului popor, toţi oamenii muncii, fără deosebire de naţionalitate, pentru a înfăptui, pe toate planurile creatoare, hotărîrile Congresului al XII-lea şi Conferinţei Naţionale ale partidului privind trecerea României la un nou stadiu de dezvoltare, la mersul înainte victorios pe drumul socialismului şi comunismului.

Dar această măreaţă şi luminoasă zi mai aminteşte de două mari evenimente de importanţă istorică pe care le sărbătorim cu mîndrie : 45 de ani de la marile demonstraţii muncitoreşti, antifasciste şi antirăzboinice de la 1 Mai 1939 şi 40 de ani de la crearea Frontului Unic Muncitoresc, evenimente care au dus la afirmarea clasei noastre muncitoare ca nucleu al forţelor politice naţionale ce au înfăptuit cu succes revoluţia din august 1944.

Sub flamura gloriosului nostru partid, continuator al celor mai înaintate tradiţii de luptă ale poporului, sărbătorirea zilei de 1 Mai a dobîndit de-a lungul anilor un tot mai profund caracter politic, revoluţionar, prilejuind mari manifestări pentru cucerirea drepturilor democratice, pentru libertate naţională şi socială, pentru cucerirea idealurilor de veacuri ale tuturor românilor.

În anii întunecaţi ai ilegalităţii, în anii ascensiunii fascismului, marile bătălii revoluţionare, organizate şi conduse de partid, desfăşurate în întreaga ţară şi încununate de un larg ecou intern şi internaţional, au scos în evidenţă forţa clasei noastre muncitoare, a partidului ei, capacitatea de a ridica masele, toate forţele patriotice la lupta pentru realizarea unei lumi mai drepte şi mai bune, pentru dezvoltarea progresistă a societăţii. În acele încleştate bătălii s-a impus în fruntea mişcării comuniste şi muncitoreşti tovarăşul Nicolae Ceauşescu, personalitate eroică, eminent militant comunist, înflăcărat patriot.

Prezenţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu în organizarea şi desfăşurarea acţiunilor şi manifestărilor muncitoreşti din Bucureşti, cu prilejul zilei de 1 Mai 1939, ca reprezentant de seamă al tineretului în Comitetul naţional antifascist a contribuit în mod hotărîtor la amploarea acestor acţiuni, cînd pe străzile Capitalei s-au masat zeci de mii de oameni care s-au pronunţat hotărît pentru apărarea libertăţilor democratice, a suveranităţii şi integrităţii ţării, a apărării statelor din centrul şi estul Europei, ameninţate de fascism. Demonstraţia populară antifascistă şi antirăzboinică a constituit un moment memorabil, cu profunde semnificaţii, a fost una dintre primele mari acţiuni antifasciste de masă din Europa. În vîltoarea luptei revoluţionare, s-a aflat şi tovarăşa Elena Ceauşescu, preţuită fiică a clasei muncitoare, care începînd din acei ani eroici ai mişcării comuniste şi muncitoreşti a fost alături de tovarăşul Nicolae Ceauşescu. Totdeauna uniţi în gînd şi faptă, slujind cu credinţă partidul şi poporul, au îndeplinit un rol hotărîtor în făurirea României socialiste. Poporul nostru îi este recunoscător tovarăşului Nicolae Ceauşescu pentru că a fost mereu, după cum cunoaşte o lume întreagă, acolo unde lupta era mai grea, păşind cu dîrzenie în primele rînduri ale forţelor revoluţionare

și patriotice. Dînd dovadă de clarviziune politică și științifică, de curaj și abnegație, tovarășul Nicolae Ceaușescu a probat încă din acei ani o adîncă înțelegere a imperativelor istoriei, talent organizatoric, fermitate revoluționară.

Evocînd, în condițiile lumii de astăzi, marile demonstrații antifasciste și antirăzboinice din România anului 1939, putem trage concluzia că asistăm și în prezent la recrudescența unor curente și tendințe extremiste, la reeditarea unor forme de manifestare caracteristice fascismului. După cum spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu : „Nu putem uita lecția drastică a istoriei, care a pus în evidență consecințele catastrofale pe care le pot avea atitudinea conciliatoare față de fascism, lipsa de vigilență și fermitate împotriva politicii de agresiune și încălcare a drepturilor suverane ale altor state și popoare". Avertismentul dat în 1939 își păstrează neștirbită actualitatea, astăzi, cînd popoarele lumii sînt amenințate în însăși esența lor de pericolul războiului atomic, pustiitor.

O consecință firească ce s-a impus după acel neuitat 1939 a fost întărirea coeziunii clasei muncitoare, a tuturor forțelor progresiste, condiție esențială pentru apărarea drepturilor și libertăților democratice, a independenței și suveranității patriei. Partidul Comunist Român, bazîndu-se pe experiența dobîndită, a folosit diverse mijloace de afirmare pe arena politică, în ciuda condițiilor aspre care au urmat. O încununare a acestor acțiuni o constituie crearea la 18 aprilie 1944, ca urmare a acordului dintre Partidul Comunist Român și Partidul Social Democrat, a Frontului Unic Muncitoresc care a întărit unitatea de acțiune a clasei muncitoare, în strînsă alianță cu țărănimea muncitoare, cu intelectualitatea, pentru apărarea independenței României.

Unitatea clasei muncitoare a fost hotărîtoare în realizarea de alianțe cu toate forțele patriotice, progresiste și democratice pentru doborîrea dictaturii militaro-fasciste și eliberarea țării de sub dominația hitleristă. Marea victorie de la 23 August 1944, act istoric înscris cu litere de aur în istoria patriei, a deschis o eră nouă în afirmarea destinelor românești, a relațiilor de producție, de progres în știință, determinînd schimbarea din temelii a societății noastre, asigurînd victoria socialismului.

Cele patru decenii care au trecut de cînd a fost semnat actul de naștere al României socialiste au însemnat ani de puternică dezvoltare a forțelor de producție, de perfecționare a relațiilor de producție, de progres în știință, învățămînt, cultură și arte, inclusiv în arta căreia îi dedicăm întreaga noastră activitate și pasiune. Dezvoltarea cunoscută de societatea noastră în ultimile patru decenii, atestă că Partidul Comunist Român și-a îndeplinit cu cinste misiunea sa istorică de a organiza și conduce lupta poporului pe calea marilor transformări revoluționare socialiste.

Congresul al IX-lea al partidului, eveniment de importanță excepțională pentru activitatea Partidului Comunist Român, a marcat un curs nou în dezvoltarea societății românești. Este perioada de cînd în fruntea partidului și statului se află tovarășul Nicolae Ceaușescu. Acești ani care alcătuiesc „Epoca Ceaușescu" sînt cei mai rodnici din întreaga noastră istorie întrucît în viața patriei s-au produs transformări revoluționare radicale, purtînd pecetea originalității gîndirii secretarului general al partidului. Vastul program de dezvoltare economico-socială face ca România de astăzi să realizeze un venit național de peste 16 ori mai mare decît în anul 1950. Dispunem de o industrie și o agricultură în plin progres care au asigurat înflorirea tuturor orașelor și satelor, creșterea nivelului de trai, material și spiritual. România se prezintă lumii ca o țară în plin progres, cu o economie sănătoasă și viguroasă, în continuă perfecționare și modernizare.

Întrecerea socialistă în cinstea zilei de 1 Mai angajează oamenii muncii de pe întreg cuprinsul patriei la realizarea exemplară a sarcinilor ce le revin din planul pe 1984 pentru creșterea eficienței economice, pentru realizarea celorlalți indicatori și îndeosebi a productivității muncii. În acest mare context se încadrează și cei care slujesc arta muzicală, participînd cu patos și dăruire la făurirea unor noi și inspirate creații artistice în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

Sărbătorim acest 1 Mai, cultivînd cu și mai sporită participare tradițiile de solidaritate internațională cu clasa muncitoare din lume, cu toate forțele ce militează pentru colaborare și pace între popoare, tradiții ridicate pe trepte noi, superioare, reflectate din plin în politica noastră externă activă, de colaborare, destindere și pace. România este puternic preocupată și angajată în extinderea și consolidarea relațiilor internaționale, în participarea la soluționarea complicatelor probleme mondiale pe calea tratativelor, în lupta pentru preîntîmpinarea războiului și salvgardarea păcii. România, președintele ei militează cu hotărîre în vederea opririi cursului periculos al înarmărilor, în primul rînd al celor nucleare în Europa și în lume, accentuate prin amplasarea de rachete cu rază medie de acțiune de către Statele Unite ale Americii, în unele state din vestul Europei și, ca urmare, a contramăsurilor de amplasare anunțate de Uniunea Sovietică. Întărind colaborarea cu partidele comuniste și muncitorești, cu forțele progresiste din lume, antiimperialiste, țara noastră, poporul român își vor consacra și mai mult eforturile pentru ca în lume să domnească pacea și înțelegerea, pentru izbînda idealurilor de bine și de progres ce animă omenirea muncitoare, scandate pe toate meridianele în ziua solidarității internaționale de la 1 Mai.

RESPONSABILITĂȚILE COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR ÎN LUMINA HOTĂRÎRII C.C. AL P.C.R. DIN 21—22 MARTIE 1984 PRIVIND CEA DE A 40-A ANIVERSARE A REVOLUȚIEI DE ELIBERARE SOCIALĂ ȘI NAȚIONALĂ, ANTIFASCISTĂ ȘI ANTIIMPERIALISTĂ

Întreaga națiune a urmărit cu cea mai vie atenție lucrările Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român desfășurate în zilele de 21 și 22 martie sub președinția tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, eveniment consacrat dezbaterii și aprobării unor hotărîri de o importanță majoră pentru activitatea politică, economică și socială cu care se identifică în prezent și în perspectivă partidul și statul nostru. Astfel au fost supuse dezbaterii și aprobate *Raportul Consiliului de Miniștri cu privire la realizarea Planului național unic de dezvoltare economico-socială a României pe anul 1983 și pe primele două luni ale anului în curs, precum și măsuri pentru înfăptuirea integrală a sarcinilor stabilite pe 1984, Proiectul de hotărîri privind cea de a 40-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, Raportul privind activitatea organizatorică și politico-educativă desfășurată în 1983 de organele și organizațiile de partid, pentru înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XII-lea și Conferinței Naționale ale Partidului, Raportul cu privire la activitatea desfășurată în anul 1983 de către organele și organizațiile de partid, de stat și organizațiile de masă pentru înfăptuirea politicii de cadre a partidului, Raportul privind activitatea de rezolvare a propunerilor, sesizărilor, reclamațiilor și cererilor oamenilor muncii în anul 1983 și Raportul privind activitatea internațională a partidului și statului în 1983 și principalele orientări ale polticii externe pe anul 1984.* În cuvîntarea rostită la încheierea lucrărilor plenarei, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, a evidențiat cu o largă viziune științifică și cu un profund spirit de pătrundere problemele abordate, sintetizînd cu strălucire concluziile ce se impun din activitatea desfășurată în anul 1983, relevînd cu fermitate revoluționară și înaltă exigență comunistă obiectivele fundamentale ale partidului și statului în perioada următoare privind înfăptuirea neabătută a hotărîrilor Congresului al XII-lea și Conferinței Naționale ale Partidului Comunist Român, realizarea cu succes a programului de dezvoltare socială, politică și economică a patriei. „Anul 1983 — a subliniat secretarul general al partidului — a constituit un moment important în depășirea unor contradicții și greutăți care s-au manifestat în primii doi ani ai actualului cincinal, asigurînd astfel condițiile corespunzătoare pentru intensificarea activității în toate domeniile în anii 1984 și 1985, precum și pentru realizarea prevederilor planului de dezvoltare economico-socială pe întregul cincinal". De pe poziția exemplarei principialități materialist-dialectice și istorice, militînd pentru afirmarea puternică a democrației revoluționare care chezășuiește mersul înainte al societății noastre, progresul de ansamblu al patriei socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu a pus în lumină responsabilitatea întregii colectivități față de destinul națiunii noastre, datoria primordială de a examina cu obiectivitate și exigență comunistă succesele ca și deficiențele, neîmplinirile, de a promova spiritul inovator, energiile și capacitatea creatoare cu care este înzestrat poporul român. „Nu trebuie să existe nici o rezervă — a indicat secretarul general al partidului — de a lua măsuri pentru înlocuirea a tot ceea ce este vechi și pentru a face loc noului ! Nu trebuie să existe nici un fel de teamă de a promova în toate domeniile spiritul nou, revoluționar, concepțiile revoluționare de muncă, de gîndire ! Partidul nostru își va putea îndeplini misiunea sa istorică numai dacă nu se va opri la dogme, dacă nu va fi închistat, dacă va avea curajul să privească realitățile și să acționeze în concordanță cu cerințele legilor obiective ale dezvoltării economico-sociale". Cuvîntările tovarășului Nicolae Ceaușescu, hotărîrile și documentele adoptate atît la Plenara C.C. al P.C.R. cît și de Marea Adunare Națională constituie un amplu și dinamizator program pentru perfecționarea întregii activități desfășurată de poporul nostru pentru înfăptuirea integrală a planului de dezvoltare economică și socială a patriei. În lumina ideilor expuse de secretarul general al partidului, a îndemnurilor și chemărilor adresate națiunii noastre ne este clar astăzi, mai mult ca oricînd, adevărul fundamental că prin întreaga sa activitate partidul a slujit și slujește interesele majore ale patriei, ale independenței, suveranității și păcii, ale înfloririi materiale și spirituale a tuturor fiilor României Socialiste.

Împreună cu întregul nostru popor, noi, compozitorii și muzicologii, sîntem angajați să răspundem cu toată puterea de muncă și devotamentul de muzicieni ai patriei socialiste

cerințelor cuprinse în Hotărîrea plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român privind cea de a 40-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă. Act energic de voință al întregii noastre națiuni — se arată în documentul la care ne referim — strălucită afirmare a hotărîrii poporului român de a zdrobi orice dominație străină, de a fi liber și deplin stăpîn în țara sa, de a-și hotărî singur destinele, măreața victorie din August 1944 a deschis o nouă eră în istoria multimilenară a poporului nostru. Întîmpinăm marea sărbătoare națională de la 23 August cu un intens elan creator, cu o puternică afirmare a vocației demiurgice, strîns uniți în jurul partidului, centru vital și conștiința întregii națiuni, în jurul secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în munca și lupta pentru înfăptuirea programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. După cum se prevede în Hotărîrea plenarei C.C. al P.C.R., cea de a 40-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă trebuie să fie marcată prin intensificarea muncii ideologice, cultural-artistice și educative menite să pună într-o lumină puternică semnificația acestui act istoric, profundele transformări revoluționare care au avut loc în viața societății noastre de la eliberarea patriei pînă azi, largile perspective de progres și bunăstare pe care victoria din august le-a deschis națiunii române. „În întîmpinarea măreței sărbători — se arată în Hotărîre — organele și organizațiile de partid, organizațiile de masă și obștești vor desfășura o amplă muncă politico-ideologică și cultural-educativă de masă, largi acțiuni consacrate explicării aprofundate a semnificației istorice a revoluției de eliberare socială și națională subliniindu-se însemnătatea transformărilor radicale din viața economică, socială și politică a țării, a victoriei depline a socialismului pe pămîntul patriei". Hotărîrea relevă, în cadrul unui vast program de manifestări cu caracter jubiliar, avînd o înaltă ținută ideologică și fiind investite cu un fierbinte mesaj patriotic, necesitatea apariției unor noi creații care să dea expresie unei tematici militante dedicată măreței sărbători a poporului nostru. Toate instituțiile muzicale de spectacole și concerte sînt chemate să prezinte un repertoriu adecvat evenimentului sărbătorit. În cadrul actualei ediții a Festivalului național „Cîntarea României" vor fi desfășurate ample acțiuni politico-educative, culturale, artistice, în întreprinderi și instituții, unități agricole, școli și facultăți, în taberele elevilor și studenților, în unități militare, la casele de cultură, cluburi muncitorești și cămine culturale. Responsabilități specifice revin presei și radioteleviziunii, în general activității publicistice, inclusiv dezbaterilor de ordin științific și cu caracter de popularizare.

În acest cuprinzător program, compozitorii și muzicologii, toți cei ce slujim cultura muzicală a patriei socialiste, aflăm un cîmp fertil de manifestare a energiei și talentului creator, de valorificare a măiestriei profesionale și a orizontului politic și ideologic, pentru a întîmpina marea sărbătoare a poporului nostru și cel de al XIII-lea Congres al partidului cu noi și valoroase creații, în toate genurile, lucrări care să exprime convingător și nuanțat, patosul constructiv al epocii socialiste, mîndria de a fi cetățean al României contemporane, dragostea și recunoștința întregului nostru popor pentru partid și secretarul său general, sentimentul profund al continuității istorice și spirituale a românilor pe vatra străbună.

Opțiunile membrilor Uniunii compozitorilor și muzicologilor înscrise în planurile noastre de activitate se concretizează într-un program semnificativ care vizează atît domeniul creației cît și al aprofundării vieții și realizărilor oamenilor muncii, sprijinirea mișcării artistice de masă, de dezbatere a problemelor educației estetice, a cerințelor artistice contemporane într-un rodnic dialog cu oamenii muncii din diferite sectoare ale vieții economico-sociale, acordînd o atenție sporită problemelor educației estetice a tineretului, cultivării sentimentelor de dragoste pentru patrie, partid și segretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Comitetul de conducere al Uniunii noastre, secretariatul, birourile secțiilor de creație, cu sprijinul organizației de partid și cu concursul tuturor membrilor Uniunii, al întregului aparat administrativ și tehnic sîntem hotărîți să ne sporim eforturile în vederea intensificării muncii de creație și cu caracter obștesc la nivelul cerințelor actuale, în spiritul exigențelor politice și ideologice formulate în documentele de partid, al indicațiilor și orientărilor date de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la înălțimea înfăptuirilor prin care întregul popor întîmpină și cinstește marea noastră sărbătoare națională precum și cel de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român.

În planurile întocmite de birourile secțiilor de creație pe baza opțiunilor membrilor Uniunii noastre, s-au avut în vedere cerințele majore ale etapei pe care o parcurgem, un loc important ocupîndu-l lucrările dedicate marilor evenimente din viața poporului nostru, care marchează anul 1984.

Astfel, multe din creațiile cuprinse în acest plan sînt dedicate aniversării a 40 de ani de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și celui de al XIII-lea Congres al P.C.R.

De asemenea, planurile cuprind o serie de lucrări dedicate zilei de 1 Mai (cînd se împlinesc 45 de ani de la marea adunare populară antifascistă de la 1 mai 1939) și împlinirii a 200 de ani de la răscoala condusă de Horia, Cloșca și Crișan.

Un loc important revine și în planul de creație pe acest an, lucrărilor dedicate patriei, partidului și secretarului său general, precum și cîntecelor de muncă inspirate din realitatea socialistă din diferite sectoare ale vieții economico-sociale din țara noastră.

O atenție deosebită se acordă creației dedicată tineretului, avînd în vedere sarcinile ce ne revin în legătură cu Anul Internațional al Tineretului, din 1985.

Ca o constantă, sînt de asemenea prezente în planurile noastre cîntecele dedicate păcii și prieteniei între popoare.

Totodată, orizontul tematic în ansamblul proiectelor de creație, diversitatea de genuri și forme, pe care membrii Uniunii noastre își propun să le abordeze, pun în lumină o fertilă deschidere spre afirmarea personalității fiecăruia în contextul cerințelor actuale și de perspectivă ale vieții noastre muzicale.

Aș mai menționa faptul că deși aceste planuri au fost discutate și avizate în birourile secțiilor de creație și în secretariatul Uniunii noastre, ele rămîn deschise pentru noi inițiative și angajamente, îndeosebi pentru creația care să răspundă solicitărilor exprese ale vieții noastre muzicale, chemată să marcheze în mod corespunzător marile evenimente ale acestui an la care ne-am referit.

În continuare, prezentăm planul principalelor acțiuni ale Uniunii noastre pentru întîmpinarea marii sărbători naționale a poporului nostru :

— Organizarea unei sesiuni de comunicări științifice în ziua de 4 iunie a.c. avînd ca temă : *Cultura muzicală contemporană, expresie a spiritualității românești*, urmată de un concert de muzică românească, patriotică și revoluționară.

— În săptămîna 23—29 aprilie a.c. va avea loc un concert-dezbatere cu tema *Muzica ușoară, mesageră a păcii și prieteniei*, în cadrul acțiunii *Compozitorii și muzicologii în mijlocul oamenilor muncii*, la Uzinele „Semănătoarea" din Capitală.

— În săptămîna 7—14 mai a.c. la Institutul de Fizică Atomică de la Măgurele, împreună cu corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", cadre didactice și studenți ai Conservatorului bucureștean vom organiza o nouă întîlnire cu oamenii muncii. Tema dezbaterii : *40 de ani de creație muzicală românească*.

— În prima decadă a lunii mai, Uniunea compozitorilor și muzicologilor va acorda sprijin în finalizarea concursului de creație studențească dedicat celei de a 40-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, concurs organizat în colaborare cu Ministerul Educației și Învățămîntului și Uniunea Asociațiilor Studenților Comuniști din România.

— În cadrul activității „Atelierul repertorial" de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în cursul lunii mai a.c., are loc o prezentare de creații în primă audiție, inspirate din viața și activitatea oamenilor muncii, sub genericul *Realitatea românească oglindită în muzica contemporană.*

— În prima jumătate a lunii iunie a.c. în cadrul acțiunii „Compozitorii și muzicologii în mijlocul oamenilor muncii" vom organiza o serie de întîlniri și concerte-dezbatere dedicate celei de a 40-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și Congresului al XIII-lea al P.C.R. în principalele localități de pe Valea Jiului : Petroșani, Lonea, Petrila, Vulcan, Lupeni, Uricani.

— Editarea unei antologii cuprinzînd cele mai valoroase cîntece dedicate patriei și partidului, realizate și difuzate după 23 August 1944.

— Editarea unei culegeri de noi cîntece inspirate din viața satului socialist contemporan.

— Realizarea a două discuri omagiale cuprinzînd cîntece patriotice și revoluționare dedicate celei de a 40-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă.

— Organizarea, împreună cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", a două întîlniri profesionale cu dirijorii formațiilor corale de amatori din întreprinderi și așezăminte culturale, din școli și din sistemul Ministerului Apărării Naționale, pe probleme de repertoriu, interpretare și tehnică dirijorală.

— Vom spriini, în continuare, activitatea cercurilor de prieteni ai muzicii și a cenaclurilor de muzicieni din Capitală și din țară.

— Membrii Uniunii compozitorilor vor acționa, în continuare pentru sprijinirea manifestărilor artistice din cadrul celei de a 5-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României".

— Uniunea compozitorilor va asigura participarea corespunzătoare a membrilor ei cu lucrări la concursurile de creație muzicală organizate de C.C.E.S., U.T.C., Consiliul Național al Organizației Pionierilor, Ministerul Apărării Naționale ș.a.

Nicolae CĂLINOIU
Președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România

Opera „MAREA IUBIRE" DE GHEORGHE DUMITRESCU

Anton DOGARU

Cu ani în urmă, dacă eram întrebat răspundeam prompt că aștept, din partea compozitorului Gheorghe Dumitrescu, o operă-mesaj, care să se constituie dintr-o mare, adîncă prețuire a iubirii de oameni. Autorul impresionantelor fresce istorice, sau al foarte valoroaselor opere dedicate luptei poporului, pe care le-a înmănunchiat în *Ciclul Jertfei* (10 opere, 2 balete, 8 oratorii) nu se putea să nu simtă nevoia, cîndva, să cînte marea dragoste de oameni, sprijinită pe o filozofie intim populară, după părerea mea aflîndu-se în vecinătatea marilor gînduri și concepții eminesciene, în privința celor mai importante probleme existențiale. Leg această convingere de faptul că opera *Marea iubire*, purtînd numărul de opus 143 (4 acte 7 tablouri) a fost gîndită dacă nu simultan cel puțin în apropierea monumentalului ciclu de 25 *Madrigale eminesciene*, pe care am avut bucuria să-l prezint tot în paginile revistei „Muzica". Așa cum vom vedea, sînt prezente pe drumul dramaturgiei și în această nouă operă miturile simbolizînd atotputernicia, însoțind oamenii și pe undeva obligîndu-i să acționeze în anumite direcții. Doresc să subliniez, de la început, că întreaga prezentare ce urmează a pornit de la veritabila prețuire pe care o port maestrului Gh. Dumitrescu și creației sale, care după părerea mea, trebuie analizate prin prisma propriilor repere, originale, capabile să ofere celor interesați greutatea, forța unui sistem particular.

Modalitatea comunicării este, și în această nouă creație, sinceră, directă, plină de vigoare și profund patriotică și de aceea mă întreb de ce s-a scurs atîta timp de la prima audiție a operei în sala de concert (datorată unei excelente echipe de interpreți, conduși de Ludovic Baci) și reprezentarea scenică, care întîrzie.

Sînt convins că strigătul prometeic și faustic în același timp adresat semenilor de către compozitor, privind trainica menținere a echilibrului universal, a binelui pe întregul pămînt va trezi adeziunea scontată. De fapt, Gheorghe Dumitrescu, așa cum recunoaște, nu a făcut decît să răspundă necesității în virtutea căreia „Toți creatorii de artă din lume să-și dea mîna, la fel ca și savanții și oamenii de știință, pentru a contribui la lupta pentru pacea, binele și fericirea omului". Deci, compozitorul militant trebuie să devină, prin tot ce plăsmuiește, responsabil de prezent și viitor, luptînd pasionat, în chip specific desigur, pentru triumful marilor idei în lupta titanică, mondială, închinată păcii, civilizației, vieții.

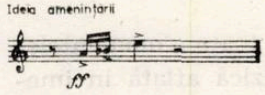
Lupta omenirii, reprezentată în operă prin acțiunile savanților și poporului, pentru apărarea dreptului la viață și a condițiilor necesare înfloririi acestui drept, se constituie în conflict dramaturgic, elaborarea semnată tot de compozitor reunind o serie de izvoare poetice, de la vechi credințe la Apelul laureaților premiului Nobel. Centrul desfășurării este axat pe veritabila încleștare dintre Rafael, savant preocupat de descoperirea tainelor Universului și Lucifer, spiritul rău, conducînd o organizație sectantă cu numele „Dies irae", al cărui scop este dominarea prin distrugere. De fapt, oamenii lui Lucifer, proscriși și aruncați în Infern, cîndva, socotindu-se reprezentanții cei mai autorizați ai Providenței, vor să restabilească echilibrul, după legea lor desigur, prin cucerirea Universului, distrugînd omenirea. Rafael, așa cum arată și numele ce-l poartă, este ființa cea mai deplin omenească a operei, cu simțăminte firești, visuri, greșeli autoconducîndu-se nesilit la sacrificiul în slujba idealului. Într-unul din monologurile sale, din actul al doilea al operei, Rafael se întreabă : „Ce-i soarta ? Ce-i viața ? Ce-i moartea ?" concentrînd în această frămîntare ecouri oedipiene, deosebit de actuale aș zice. Este interesant că autorul își așează eroul, în aceste momente, în fața oceanului imens, tăcut, în preajma căruia s-a născut, într-un sat de pescari. Primul gînd, în această situație, este asemănarea cu problemele fundamentale care l-au inspirat pe compozitor, în ciclul de madrigale amintit, eminesciene în esență. Putem spune că mitul mării plutește și peste întreaga operă *Marea iubire*, depășind, prin forță, fărădelegile intenționate de Lucifer, impresionîndu-ne parcă mai mult, prin adîncimea reflecției la care ne obligă, decît înfrîngerea finală a răufăcătorilor, cînd uzina morții s-a transformat în teren al neputinței.

În contrast cu liniștea desăvîrșită ce-i caracterizează acțiunile lui Rafael, simbolul născut pe marginea apei nesfîrșite, în dramaturgie, autorul conduce toate acțiunile, prin acumulări succesive, către cataclisme, dezastre, totuși incapabile să distrugă ființa omenească în totalitate. Ce trebuie să înțelegem de aici ? Cred eu că Gheorghe Dumitrescu, adînc încercat de suferință, nu și-a pierdut speranța, ființa sa înscriindu-se încă pe orbita visătorilor și ceea ce mi se pare senzațional, încearcă să

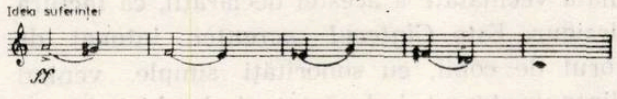
convingă chiar în privința puterilor nelimitate ale oamenilor. Impresionează, încă o dată forța cu care reputatul compozitor ne îndeamnă să cugetăm, să nu pierdem încrederea în bunătate, chiar cu riscul încercărilor aprige, parcă fără scăpare. Consider, în același timp, remarcabilă măestria cu care sînt reunite pe același făgaș, marile adevăruri, încărcate de filozofie, cu pitorești sărbători, desigur convenționale, dansuri, cîntece de voie bună, desfășurîndu-se în momente înscrise cu dibăcie în șirul evenimentelor la care sîntem invitați să luăm parte. Marea experiență a autorului, în genul operei, este motivul care a determinat sudura aceasta perfectă a materialelor, de multe ori foarte diferite, rezultînd un adevărat fluviu dramaturgic și muzical, deloc plictisitor, din contră atrăgător, chiar interesant. Mai adaug acestor caracteristici generale și croiala ascultînd de unele trăsături ale muzicii de cult, missa fiind prezentă chiar în emblema răufăcătorilor, apoi în repetatele imnuri cu conținutul Hosanei etc. Limbajul operei, așezat în tipare tradiționale, este convingător, compozitorul folosind, așa cum a mai făcut-o și în alte lucrări, izvoare multiple. Drama rezultată determină meditație profundă și apoi mobilizarea ascultătorului pe drumul luptei hotărîte către țelul cel mai iubit. Personajele acțiunii, întrepătrunderea planurilor, situațiile firești și cele paradoxale își au fiecare în parte motive, idei caracterizante.

Am extras din partitura operei, cîteva idei — epitete, pe care le înșirui în ordinea apariției lor :

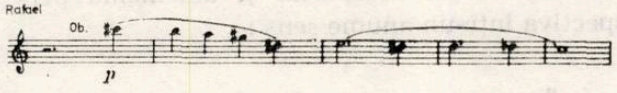
Ideia amenințării



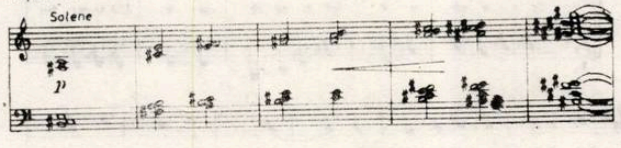
Ideia suferinței



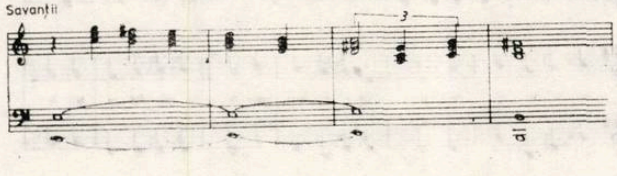
Rafael



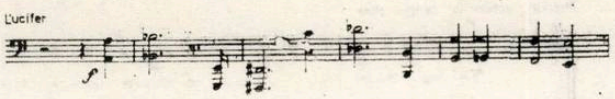
Forțele naturii



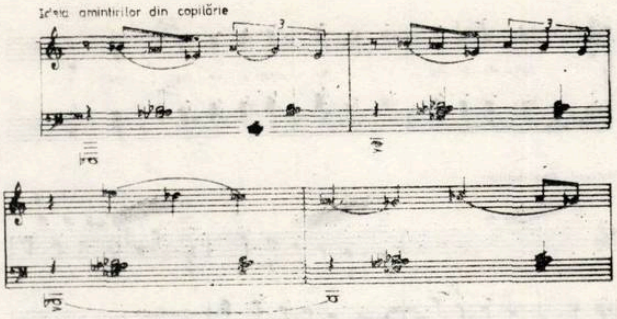
Savanții



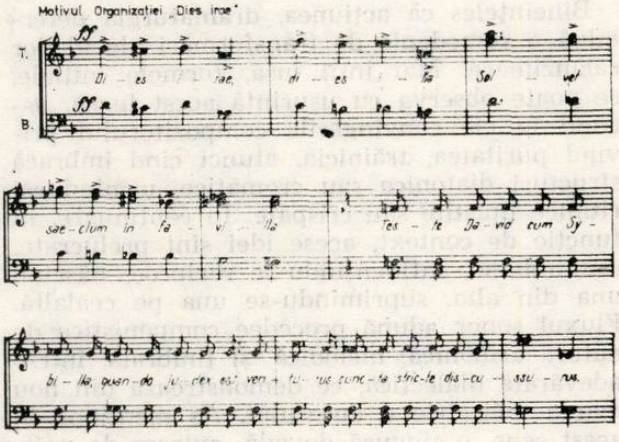
Lucifer



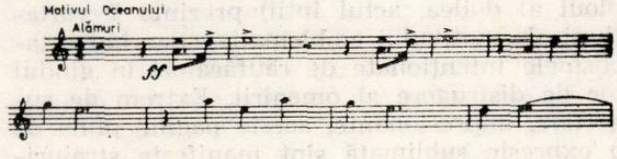
Ideia amintirilor din copilărie



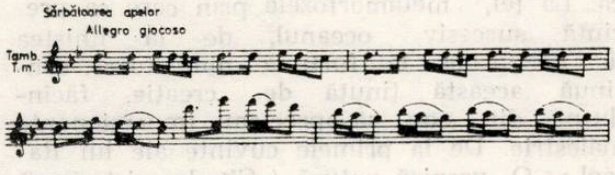
Motivul Organizației „Dies irae"



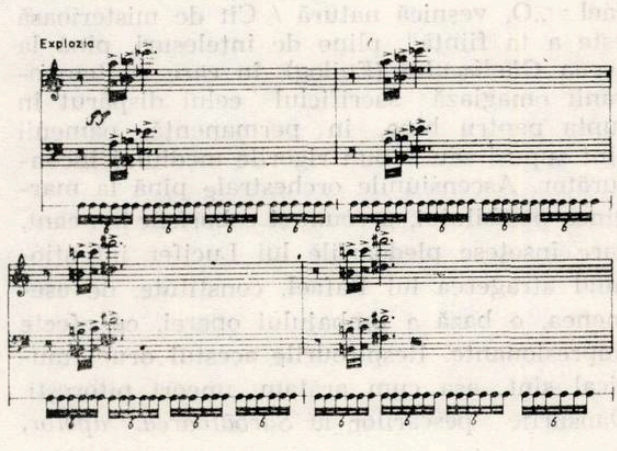
Motivul Oceanului

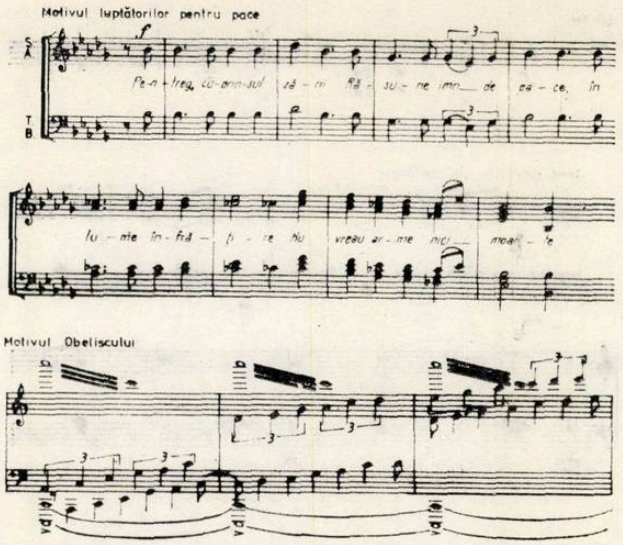


Sărbătoarea apelor

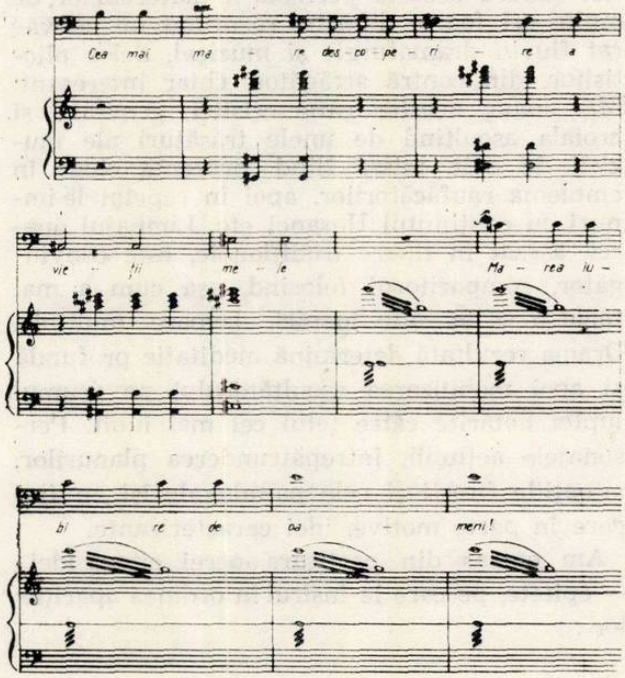


Explozia

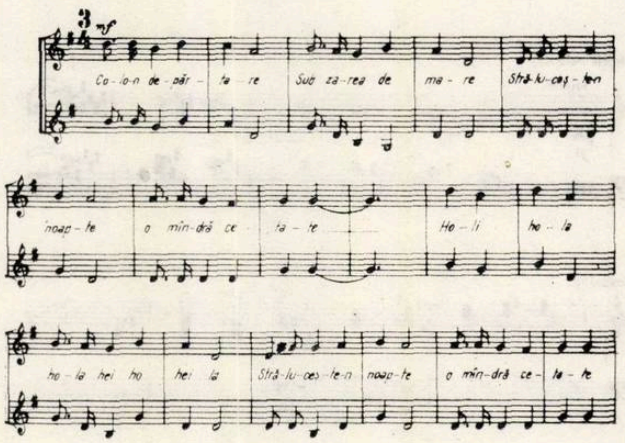


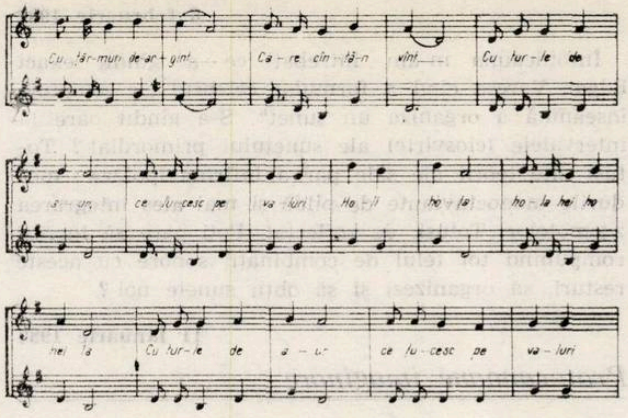


Bineînțeles că acțiunea, dramaturgia determină o sumedenie de transformări ale ideilor călăuzitoare. Mai întîi însă, formele inițiale, se poate observa cu ușurință acest lucru, ascund în ele convingerile compozitorului privind puritatea, trăinicia, atunci cînd îmbracă structuri diatonice sau cromatice, urmînd căi ritmice liniștite sau crispate. În continuare, în funcție de context, acese idei sînt prelucrate, reunindu-se, influențîndu-se reciproc, născînd una din alta, suprimîndu-se una pe cealaltă. Fluxul sonor adună procedee componistice de natură armonică, melodică și timbrală, într-o adevărată dialectică, ce demonstrează din nou marea măiestrie a autorului. Aș menționa în acest sens, o singură dovadă, extrem de grăitoare. Defilarea organizației „Dies irae" (tabloul al doilea, actul întîi) prezintă 7 variațiuni ale motivului emblematic, sugerînd cataclismele intenționate de răufăcători în gîndul lor de distrugere al omenirii. Extrem de sugestive, impresionante, aceste pagini, pline de o expresie sublimată sînt manifeste strălucitoare, alcătuite cu multă abilitate componistică. La fel, metamorfozele prin care se prezintă succesiv oceanul, de la liniștea de necuprins, la furtuna nimicitoare, continuă această ținută de creație, făcîndu-ne din nou să apreciem impresionanta măiestrie. De la primele cuvinte ale lui Rafael : „O, veșnică natură / Cît de misterioasă este a ta ființă", pline de înțelesuri, pînă la scena *Obeliscului* (Epilog), în care contemporanii omagiază sacrificiul celui dispărut în lupta pentru bine, în permanență, oamenii sînt supuși sau supun rigorile mediului înconjurător. Ascensiunile orchestrale pînă la marginea posibilului, precum și coborîrile în neant, care însoțesc pledoariile lui Lucifer intenționînd atragerea lui Rafael, constituie, de asemenea, o bază a limbajului operei, cu efecte impresionante. Respirourile acestui drum muzical sînt, așa cum arătam, uneori pitorești. Dansurile pescarilor la *Sărbătoarea apelor*, dansurile demonilor în urma cataclismului, toate acestea alcătuiesc inspirația de o altă factură, privind întregul plan al procedeelor compozitorului ; putem desigur să ne gîndim la o asemănare între aceste practici și cele prezente în creația marelui compozitor romantic francez H. Berlioz, dedicată aceloraşi frămîntări și dorințe, prin excelență umane. Înfruntarea dintre Lucifer și Rafael, simbolică, punînd la baza rezolvării problemei supraviețuirii, voințele conducătorilor, conduce spre explicația *Marii iubiri*, pe care Rafael o dă cu multă puritate.



Firul parcă prezent în toate momentelecheie ale operei este o muzică aflată în imediata vecinătate a acestei declarații, ca factură desigur. Este *Cîntecul speranței*, intonat de corul de copii, cu sonorități simple, venind dintr-un trecut îndepărtat și deschizînd perspectiva într-un anume sens :





Ţesătura întregului monument muzical al noii opere semnate de Gheorghe Dumitrescu conţine, în numeroase puncte ale ei, cîntecul speranţei, ridicat ca un nucleu intervalic, studiul acestui procedeu ducîndu-ne cu gîndul la procedee enesciene. Analiza atotcuprinzătoare a partiturii desigur că va aduce, pe viitor, descoperiri importante, în acest sens. Măreţia şi frumuseţea muzicii pe care compozitorul a pus-o şi de această dată în slujba binelui, a dragostei şi libertăţii liniştite, paşnice, consider că, aşa cum reiese şi din această succintă prezentare, a transformat visul în realitate, chiar pe parcursul unui scurt interval de timp. În acelaşi timp, noua operă constituie un apel vibrant în consens cu politica actuală a ţării noastre, aprig şi viu promovată de preşedintele nostru, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, închinat păcii, dezarmării, liniştii dorite pe întreaga planetă. Faptul constituie un motiv în plus, mesajul noii opere avînd o valoare mondială, pentru a aştepta cu interes cît mai rapid reprezentarea scenică.

ATELIER

Muzici care se povestesc?

22 ianuarie 1982

În cazul atît de aparte al lui Max Roger : catastrofarea unei opere clasice pusă „în faţa" ascultătorului ca o demonstraţie operaţională, de unde emoţia ieşirii din făgaş a unei muzici realizată cu o seriozitate şi meticulozitate germană care-l deosebeşte de destructuranţii de azi, sarcastici, groteşti, cinici sau, simplu, bizari în deformările lor. Paradoxal la aceştia emoţia rămîne pe palierul esteticului ca atare. La Max Reger apare „metaemoţia" altfel, dar la acelaşi nivel cu cea a lui Erik Satie care şi el e un compozitor grav !

11 februarie 1982

Erik Satie te înşeală cel mai tare prin impresia ce ţi-o dă că muzica sa este banală. O inteligenţă artistică mai înaltă trece însă peste o asemenea capcană, ajungînd să descopere nivelele la care se produc marile anomalii pe care le ascund piesele sale. Ajunşi aci, impresia de „operă eşec" se impune şi ca o consecinţă, contemplaţia estetică (dacă o mai putem numi aşa) se înfăptuieşte la nivelul unui metalimbaj. Comparăm în continuare — în timpul real al ascultării ! — opera ce ar trebui să fie de o perfecţie voit şcolărească, cu cea în care greşeala gramaticală savant distribuită în timp o anulează (mereu însă cu discreţie). *Metaemoţia* se naşte tocmai la acest nivel — mai abstract — de contemplare. Are ceva din parfumul fin, deloc ostentativ al unor flori de altitudine. O regăsesc în unele pagini ale lui John Cage atunci cînd ostentaţia nu o acoperă.

11 martie 1982

Apariţia *metapiesei* este implicată de existenţa unui EŞEC la nivelul piesei. Eşecul însă trebuie să fie „provocat" şi stăpînit ; ne interesează de fapt ca sursă de semnificaţie.

25 ianuarie 1982

Se ştie că în concepţia unor muzicieni culţi orientali apare acel „sunet unic" unu şi multiplu prin armonicele sale, „the eternal voice" cum îl găsim în discurile de muzică tibetană apărute în colecţia UNESCO. A fost destul de bine descris de etnomuzicologi — de pildă de Ivan Vandor — şi se pot face asociaţii cu conceptul de armonie a sferelor aşa cum a fost formulat în antichitate. Sistemul de acordaj aşa zis *proporţional* care este explicat în mod curent ca fiind o proiectare pe o axă tonală unică a raporturilor dintre armonicele unui sunet *poate fi considerat astfel ca fiind format din* resturile pornite în derivă după explozia sunetului amintit. Aceste resturi sînt tocmai intervalele muzicale care formează sistemul de acordaj proporţional.

Acest mod de a ne reprezenta sunetul este opus SUNETULUI-CONCEPT pe care îl găsim doar parțial formulat în diferite culturi vechi (vezi muzica clasică chineză) dar în schimb se cristalizează deplin în muzica europeană. Aici el apare ca rod al unui proiect prin care este aprioric integrat într-o construcție sincronă de tipul gamei.

Sunetul concept de tip european rezistă la proba comutativității — rezistă la repetări în contexte diferite. Avem același RE într-o sonată de Beethoven și într-o Rapsodie de Liszt ! De aici nu este decît un pas pînă la intervalul muzical de tip european care *simbolizează* și nu *crează sonor* relațiile dintre sunete. Cvinta temperată nu este decît simbolul consonanței numită Quintă. Pentru a obține însă temperanța nu trebuie să uităm că a fost nevoie de un continuum sonor imaginar care nu este decît o creație a spiritului european oarecum contemporană cu crearea calculului infinitezimal ! Așa se explică faptul că o quintă perfectă este identificată ca atare și pe un pian mai dezacordat. O invențiune de J. S. Bach cîntată pe un astfel de pian rămîne acea invenție de Bach chiar dacă efectul *independent de muzica cîntată* este dezagreabil.

O astfel de situație la un bun interpret de Ragasuri este de neconceput. Chiar introducerea deci — Alapul — în cadrul căreia interpretul își formează acordajul — și care deci este un proces și nu o piesă conturată — are un puternic efect psihic de natură estetică. Căutarea și apoi găsirea raportului exact dintre sunetele modului dă prin însăși natura sa consistență actului artistic, intervalul muzical fiind o realitate și nu un simbol.

Într-alte muzici extraeuropene, folclorul etc., sunetul nu există decît în funcție de contextul melodic, instrumental, eventual chiar armonic. Fără a avea cîtuși de puțin intuiția unui continuum sonor, un muzician mai puțin cultivat poate — ca printr-un efect aleatoriu datorat unui control mai slab al amănuntului — să pună în încurcătură pe muzicianul dornic a-i transcrie în semne discrete piesa. Aici intervine un continuum instaurat de practică, total diferit de cel mintal care — la rîndul lui — permisese conceperea instrumentelor temperate în muzica europeană. Întrebați un cîntăreț popular cîte sunete a cîntat pe „frunză verde", mai ales cînd apar cîteva melisme ! La un stil mai melismatic, chiar doi folcloriști care fac transcrierea independent unul de altul vor da răspunsuri diferite, și nu e vina lor ! Sunetul nu este conceptualizat ca atare : un DO nu este obligatoriu identic cu el dacă se repetă și nici măcar dacă durează ceva mai mult ! La acest nivel avem fenomenul *sunetului „în stare născîndă"*. Imensul efort al trompelor lungi din muzica tibetană pare a fi acela de a menține identitatea sunetului care nu rămîne, de fapt, decît o năzuință. Dramatismul acestei muzici constă în bună măsură — cel puțin așa pare — din lupta *de a obține în practică identitatea sunetului* care pe planul gîndirii este formulată clar. Indienii din nord — prin instrumente ca tanpura — realizează efectiv această identitate a sunetului fundamental. În acest ultim caz, concordanța între proiect și înfăptuire este într-adevăr clasică.

6 februarie 1982

Întotdeauna m-am întrebat ce a gîndit exact Edgar Varèse cînd a formulat celebrul „a compune înseamnă a organiza un sunet". S-a gîndit oare la intervalele (ciosvîrte) ale sunetului primordial ? Totuși alte teorii ale sale par a infirma ipoteza : modurile monoctaviante de pildă și mai ales integrarea zgomotelor. Totuși, de reflectat. Poți oare să lucrezi compunînd tot felul de combinații sonore cu aceste resturi, să organizezi și să obții sunete noi ?

11 ianuarie 1982

Protocanoane imaginare

Considerînd evoluția istorică a formei de canon muzical (occidental) se observă unele aspecte invariante. De pildă, prezentarea simultană a unei succesiuni de sunete cu o transformată a sa, de obicei o translație, o translație compusă cu o altă operație (lărgire, inversare) etc. Cu timpul apar și dispar diferite restricții, cum ar fi interzicerea quintelor și octavelor consecutive, a unisonurilor, reguli ale consonanțelor și disonanțelor, reguli de succesiuni armonice preferate, de evitat, interzise, etc., reguli ritmice, de complementaritate. Canonul englez „Summer is comen in" din 1240, primul sau printre primele cunoscute, respectă unele din restricțiile de mai sus. Dacă dăm la o parte toate restricțiile cu caracter istoric — inclusiv restricția unisonurilor și a octavelor paralele — cădem peste „protocanoanele imaginare". Ele vor avea frecvent un aspect *heterofonic*. Aspectul lor imaginar este dat de faptul că *istoric sînt imposibile*. Pe de o parte sînt gîndite ca fiind mai primitive decît cele din secolul XIII, pe de altă parte sînt notate măsurat, ca în muzica europeană mai recentă (vezi timpul discret).

14 mai 1982

Trebuie să încercăm să reînvățăm oamenii să asculte sunetele muzicale „curat" și raporturile dintre ele cu maximă concentrare. Altfel, utilizînd numai zgomote la care — e drept — reacționăm spontan, dar pentru că de la un prag diferențele între ele nu sînt semnificative, sărăcirea muzicii devine dezastruoasă.

De dorit ar fi ca după o fundare serioasă în semnificațiile produse de raporturile (fine) între sunetele muzicale (micro-intervale) să se suprapună și lumea zgomotelor : astfel ia naștere o *tehnică mixtă* care poate lărgi mulțimea de referință a muzicii.

19 ianuarie 1982

O operă catastrofală la însăși nivelul existenței sale ca operă (opera care se frînge sau îmbătrînește, care nu se poate naște etc.) nu trebuie înțeleasă ca un gen de operă deschisă. În primul rînd ea nu este statuată ontologic ca „un cîmp de posibilități" (Umberto Eco) fiind consemnarea unui proces de tip catastrofic care a avut loc cîndva și se reface din cînd în cînd în cadrul unui spectacol pentru a fi retrăit cu periodicitatea unui ritual.

Într-al doilea rînd, oricît de largă ar fi deschiderea unei opere ea este ontologic statuată printr-un număr minim de invarianți care îi mențin identita-

tea necesară, oricît de largă ar fi ea. (vezi piesa *Achoripsis* de Xenakis). În cel mai general caz aceşti invarianţi îi menţin identitatea de operă de artă, de obiect avînd, deşi la limită, o funcţie estetică. Chiar dacă am accepta happeningurile anilor '60 ca fiind procese ce pot fi luate în consideraţie ca aparţinînd unui domeniu al esteticului, ele se bucură de proprietatea că privite în ansamblu, pe toată desfăşurarea lor, aparţin, într-o măsură aproximativ egală, domeniului.

În cazul unei opere „catastrofate ca operă", există părţi întregi cărora li se poate aplica formularea heideggeriană de a fi „con-create în lucrul creat". Într-adevăr aci are loc acea „ivire din operă a faptului de a fi creat"... care, de pildă, în cazul „operei" Agamemnon odată cu apropierea de sfîrşitul acţiunii se pierde. Aici sub presiunea cuvintelor se destramă însăşi piesa, trecînd către limitele domeniului estetic. Sfîrşitul este o piesă de teatru precară în care mai apar întîmplător resturi de muzică plutind haotic într-o mare de cuvinte care şi ele se degradează în cele din urmă.

Pe scurt , la nivelul operei, cu toată existenţa unor părţi „frumoase", *eşecul* (dar am mai arătat în cazul unor piese de Erik Satie sau Charles Ives că eşecul) la nivelul estetic generează aproape spontan o reintegrare la nivelul metalimbajului. În cazul nostru însă nu este vorba de un limbaj critic : nepostulînd de la început opera ca limbaj şi ca simplu proces (care poate cuprinde în el un aspect de limbaj) etajul superior care se iveşte în momentul în care începe să se insinueze degradarea poate fi integrat aposteriori esteticului. Emoţia unitară — de fapt o metaemoţie — pe care ne-o dă piesa este aceea a lentorii cu care ea se dezagregă şi mai ales a ireversibilităţii procesului.

Rezumînd, la diferite nivele de lectură — care pe parcurs rămîn distincte — opera se poate şi *constitui ca atare şi nu,* în acelaşi timp. Ascultînd, de la un moment ne dă o insatisfacţie că invenţia muzicală s-a fărămiţat, şi-a pierdut tonusul, dar ritmul descompunerii ei ne incită ca un fenomen natural în implacabilă devenire.

Ca să înţelegem mai bine, să comparăm o astfel de operă cu un Mobile de A. Calder care şi el a prevăzut în statutul său o devenire continuă în timp. Invarianţele care formează statutul ontologic al piesei lui Calder o menţin indiferent de poziţiile pe care le ia în anumite momente :

a) în cadrul unei opere de artă plastică

b) în cadrul genului : „Mobile de Calder"

c) în cadrul unor particularităţi ce caracterizează piesa respectivă cum ar fi decupaje, culori, dimensiuni, material etc. O astfel de operă nu necesită decît un nivel de lectură, chiar dacă ulterior îi putem adăuga lecturi facultative.

În cazul operei catastrofate ea nu mai poate fi menţinută

a) în cadrul unei opere unitare, structurile care o definesc neavînd suficientă putere de transformare pentru a-şi asuma totalitatea şi opera îşi pierde *ens*-ul.

b) este un proces ce nu poate fi cuprins în reguli definitorii de gen artistic etc.

c) chiar dacă pot să apară trăsături stilistice la niveluri mărunte care se menţin pe întinderi mari, ele sînt ineficiente pentru a asigura unitatea planului estetic. Prin fărămiţare, de la un moment încolo, apariţia lor capătă un caracter întîmplător, ele nu se mai leagă. Tocmai de aceea în cazul unei astfel de opere „catastrofate" mai multe nivele de lectură sînt strict necesare.

În final se pune problema dacă o asemenea operă în ansamblul ei poate fi privită ca un lucru creat, ca o „ivire din operă a faptului de a fi creat" printr-o reconsiderare la un nivel superior, adică, de fapt, metaemoţia funcţionează ?

Aurel STROE

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Cenacluri

În colaborare cu Inspectoratul general al muzicilor militare, Cenaclul Uniunii compozitorilor din 2 martie a avut loc la Studioul muzicii reprezentative a Armatei, unde a fost prezentat un concert cuprinzînd lucrări de fanfară semnate de : Gheorghe Sîrghie, Sergiu Paiu, Ion Mitu, Gheorghe Vulpe, Ion Chioreanu, Savel Horceag, Dumitru Răuţă, Ioan Ursu, Corneliu Pătraşcu, Horea Ardeleanu, Emilian Ursu. A interpretat Muzica reprezentativă a Armatei dirijată de colonel Emilian Ursu, căpitan Crişan Pârâu şi locotenent George Tugui.

*

O interesantă şi atractivă expunere urmată de exemplificări a realizat compozitorul Dumitru Capoianu în Cenaclul uniunii compozitorilor, din 19 martie, privind tema „Muzica electronică".

*

Şedinţa de dezbatere a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din 31 martie a avut ca temă : Responsabilităţile ce revin compozitorilor şi muzicologilor în lumina Hotărîrii C.C. al P.C.R. din 21—22 martie 1984, privind cea de-a 40-a aniversare a Revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă". Lucrările au fost conduse de preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, prof. univ. Nicolae Călinoiu. Au luat cuvîntul următorii compozitori şi muzicologi : Romeo Ghircoiaşiu, Wilhelm Berger, Laurenţiu Profeta, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Spătărelu, Emilian Ursu, Doru Popovici şi Ulpiu Vlad.

M. M.

Note

În luna martie au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. : 2 martie la Casa de cultură „Petöfi Sandor" din București s-a desfășurat în cadrul „Atelierului repertorial al muzicii ușoare" privind activitatea de îndrumare a personalului artistic din unitățile de alimentație publică, prima întîlnire de acest profil organizată de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al municipiului București în colaborare cu Uniunea compozitorilor și A.T.M. Au participat compozitorii : Laurențiu Profeta, Camelia Dăscălescu, Vasile Veselovski, George Grigoriu, Mișu Iancu, Aurel Giroveanu, Marcel Dragomir, Ion Cristinoiu și alții. ● 3, 4 martie la Casa de cultură a Ministerului de Interne s-a desfășurat întîlnirea cu dirijorii formațiilor corale de amatori din țară în scopul instruirii acestora și a înnoirii repertoriului acestor formații în vederea participării la cea de a V-a ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" ● La 15 martie la Craiova și 29 martie la Timișoara a avut loc Concursul „Hermes '84" organizat de Sindicatul muncitorilor din comerț, cooperație și turism cu participarea în juriul central al compozitorului Aurel Giroveanu — finala fazei interjudețeană a celei de a IV-a ediții, interpretare muzică ușoară ● La 23, 24, 25 martie compozitorul Radu Paladi s-a deplasat în comuna Flămînzi — Botoșani pentru instruirea și înnoirea repertoriului formațiilor de amatori (corale) ● La 23 martie la Întreprinderea de Mecanică fină din București în cadrul acțiunii „Compozitorii și muzicologii în mijlocul oamenilor muncii" a avut loc o vizită în întreprindere urmată de o întîlnire între muncitori, compozitori și muzicologi, cu participarea președintelui Uniunii compozitorilor și muzicologilor, prof. univ. Nicolae Călinoiu, Vasile Tomescu și Laurențiu Profeta, secretari, Ștefan Andronic, Henry Mălineanu, Temistocle Popa, Mișu Iancu, Petre Mihăiescu, Ion Chioreanu Dan Beizadea și Vasile Donose compozitori. Întîlnirea a fost urmată de un spectacol susținut de compozitorii Ion Cristinoiu, Marcel Dragomir, Aurel Giroveanu, Horea Moculescu și Laurențiu Profeta precum și de o formație orchestrală și de soliști ai Teatrului satiric muzical „C. Tănase" — acțiune desfășurată în întîmpinarea celei de a 40-a aniversări a Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și a celui de al XIII-lea Congres al P.C.R. ● La 28, 29, 30 martie secretarul Uniunii compozitorilor Theodor Grigoriu a efectuat o deplasare în scopul îndrumării activității Filialei Uniunii compozitorilor din Cluj-Napoca. ● La 30, 31 martie la Rîmnicul Sărat în cadrul Festivalului de muzică ușoară „Cîntecul orașelor" la cea de a XVI-a ediție a participat compozitorul Aurel Giroveanu. ● La 29, 30 martie la acțiunea „Atelierul artelor" ce s-a desfășurat la Petroșani a participat compozitorul C-tin Arvinte.

A. V.

Noi lucrări la birourile de secții

Secția simfonică și de cameră

Lucrări-vocal-simfonice : Grigore Nica — *Pace,* cantată pentru cor de femei și orchestră pe versuri proprii. ● Ovidiu Varga — *Scînteia Eliberării,* oratoriu pentru mezzosoprană, bariton, bas, cor mixt și orchestră pe versuri de V. Tulbure (versiune revizuită) ● *Lucrări camerale :* Liana Alexandra — *Quasicadenza* pentru violină solo ● Nicolae Ciocoiu — *De ce taci ?,* lied pe vers. de M. Eminescu ● Liviu Dandara — *Multiversum* pentru violină solo — Irina Hasnaș — *Polychromie I* — pentru ansamblu instrumental ● Ștefan Niculescu — *Ricercare in uno* — pentru clarinet, violină și sintetizor ● Aurel Stroe — *Preludio,* pentru violoncel, orgă și bandă magnetică.

E. A.

Secția corală

Dumitru D. Stancu — *Ștefan Vodă și Vrîncioaia* — baladă pentru soliști, cor de femei, formație de instrumente populare de suflat și pseudo instrumente populare, pe versuri populare ● Iovan Miclea — *Horea, Cloșca și Crișan* — poem coral mixt pe versuri de Ioan Meițoiu ● Laurențiu Profeta — *Trăiască August 23* — cor mixt pe versuri de Traian D. Lungu ● Mircea Neagu — *Mîndră vatră strămoșească* — cor mixt și pian pe versuri de Aron Cotruș ● Liviu Borlan — *Din iubire pentru țară* — cor mixt pe versuri de Viorel Gh. Cozma, *Flamuri de August* — cor bărbătesc pe versuri de C-tin Atomii, *Mamă Bucovină* — cor mixt, versuri Clement Antonovici ● Șerban Nichifor — *Ctitorul* — cor mixt și orchestră pe versuri de George Tărnea ● Alexandru Pașcanu — *Tandrețe* — vocalize lirice pentru cor mixt.

Secția de muzică ușoară

Florin Bogardo — *Vorbe banale* — versuri Sașa Georgescu ; *Dorul, flacără nebună* — versuri Mihai Stănescu ● Aurel Giroveanu — *Omul păcii* — versuri Harry Negrin ; *Zbor de vultur* (pentru 23 August) versuri Mircea Block ● Elly Roman — *Frumusețea e a noastră* și *Cîntec de femeie* ambele pe versuri de Cicerone Teodorescu ● Camelia Dăscălescu — *E frumos de-mi place mie ; Eu te iubesc demult* — ambele pe versuri de Roxana Popescu ● Laurențiu Profeta — *Cîntec de lume* — versuri Roxana Popescu ● Eugen Koffler — *Bagatela sincopată ; Înseninare* — ambele pentru pian solo ● Henrry Mălineanu — *Vals din „Cîtadela sfărîmată"* — piesă instrumentală ● Marcel Dragomir — *Nu mă privi cu ochii triști* — Harry Negrin (versuri) ● Ion Cristinoiu — *Tu ești omul ideal ; Dacă n-ai fi existat* — ambele pe versuri de Roxana Popescu ; *Nu știi ce vrei* — versuri Nicolae Dumitru.

A. V.

Secția didactică

Anton Dogaru : *Plini de voioșie,* pe versuri de Nicușor Constantinescu ● Mihnea Brumariu : *La ce latră Grivei,* pe text de Marin Sorescu ● Mircea Bădulescu : *Sub flamura lui August cel fierbinte,* pe versuri de Nicușor Constantinescu ● Liviu Borlan : *Un cîntec drag,* pe versuri de Ramona Vajda Zsigmond ● Mircea Stan : *Partidul,* pe versuri de Nicolae Tăutu și *Steag de jurămînte,* pe versuri de Elena Dragoș ● Laurențiu Profeta : *Copiii de la țărmul Mării Negre,* pe versuri de Florin Pietreanu ● Doina Marian ; *Mulți copii sub soare sînt,* pe versuri de Elena Dragoș ● Vasile Iliuț : *Cucul,* pe versuri de Valentina Dima.

S. N.

Agenda relațiilor culturale internaționale

În perioada 10—17 februarie 1984 a avut loc la Praga semnarea Convenției de colaborare pe anul 1984 dintre cele două uniuni de creație. Din partea română a fost de față președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, profesor univ. Nicolae Călinoiu, însoțit de compozitorul Teodor Bratu.

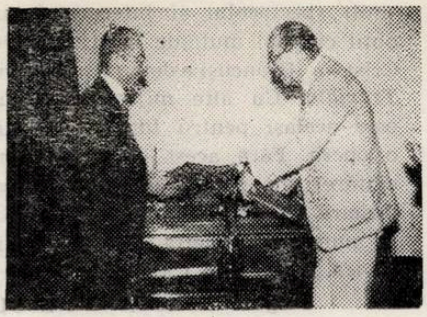
★

Compozitorul Grigorii Frid, oaspete al Uniunii compozitorilor români în perioada 31 martie—6 aprilie, a avut ca temă a vizitei sale cunoașterea vieții și a fenomenului muzical contemporan românesc.

Thomas James Samson, muzicolog din Marea Britanie, a sosit la București în perioada 1—15 aprilie cu scopul de a se documenta în privința vieții și operei lui George Enescu despre care va scrie o monografie.

★

Convenția de colaborare dintre Uniunea compozitorilor din R. S. România și Uniunea compozitorilor din URSS a fost semnată la București în perioada 15—19 martie a.c. Din partea sovietică au participat compozitorul Alexandr Fliarkovski membru în conducerea Uniunii compozitorilor sovietici și Vladimir Logaciov.



★

Zilele culturii din R. S. F. Iugoslavia în R. S. România au fost sărbătorite în perioada 12—17 aprilie cu care ocazie au avut loc evenimente muzicale de excepție : un Simpozion cu tema „Orientări și valori ale muzicii din R. S. F. Iugoslavia" la care au participat compozitori și muzicologi din țara noastră, seri de concerte în care au figurat lucrări ale unor compozitori de frunte din țara prietenă.

★

În perioada 23—29 aprilie au avut loc la Belgrad „Zilele muzicii din R. S. România", eveniment la care a participat din partea română delegația compusă din compozitorii Doru Popovici, Mircea Chiriac și criticul Petre Codreanu.

VIAȚA MUZICALĂ

Itinerar liric cu Eugenia Moldoveanu

Înaintea unui spectacol cu „Traviata" de Verdi, la Opera Română, am solicitat Eugeniei Moldoveanu, interpreta rolului titular, cîteva gînduri privind cele mai semnificative

momente ale activității sale actuale. Desigur, convorbirea a început cu unul dintre evenimentele marcante ale ultimelor stagiuni lirice — premiera operei „Madame Butterfly" la Veneția, în 1982.

Pentru mine, în special, această premieră pe scena teatrului „La Fenice" a însemnat o mare experiență, căci, după zece ani de cînd interpretez această capodoperă pucciniană, a trebuit să reiau întreaga muncă de pregătire a rolului. Să nu vă surprindă, de-abia acum, la Veneția, s-a prezentat prima versiune a lucrării, realizată de Puccini în 1904, versiune diferită din multe puncte de vedere față de partitura reprezentată în mod obișnuit de toate teatrele. Nu este vorba doar de anumite pasaje la care compozitorul a renunțat ulterior. În partitura originală diferențele apar de la motive și fraze, pînă la porțiuni muzicale cu totul diferite. Așa că singura soluție a fost să „reînvăț" *Madame Butterfly*...

Merita acest efort, pentru un cîntăreț aflat în plină desfășurare a carierei sale ?

Neîndoios da, deși o asemenea acțiune nu aș dori să o repet. De ce merita ? Versiunea originală m-a atras prin frumusețea și dificultățile ei, care țin mai ales de creșterea gradului de expresivitate. Apoi, în compania artiștilor cu care am lucrat, sub conducerea dirijorului *Eliahu Inbal* și a regizorului *Giorgio Marini*, spectacolul venețian a fost apreciat drept o mare reușită, fiind distins cu premiul criticii italiene...

Deci din nou, numele unei cîntărețe romînce apare legat de triumful unei partituri pucciniene...

Nu la succesul propriu-zis m-am gîndit, ci la cîștigul real, pentru publicul de operă, pe care îl reprezintă relansarea partiturii originale a lui Puccini. Ecourile sînt desigur bune, dovadă reinvitarea mea în stagiunea venețiană, pentru a cînta din nou rolul.

Între timp, drumurile unor mari teatre lirice par să se întretaie...

Drumurile acestea sînt foarte variate, fiecare purtînd semnul unei alte probleme pe care trebuie să o rezolv. Astfel, la Hamburg am cîntat anul trecut splendida partitură verdiană, puțin cunoscută la noi, *Luisa Miller*, avînd ca partener pe *Placido Domingo*, un artist și un om de excepție. Cu Domingo pe scenă ai întotdeauna certitudinea că publicul va deveni „incandescent"... aplaudînd aproape o oră după încheierea spectacolului. Acestor spectacole li se adaugă o nouă serie de reprezentații cu *Boema* de Puccini la Covent Garden, urmate de o altă serie de *Traviata* la Bonn (cu Carreras) și, în ediția secundă, premiera cu *Madame Butterfly* la Viena... Apoi *Traviata* la Salzburg, *Luisa Miller*, *Boema*...

Ce urmează în perioada care succede spectacolelor bucureștene ?

Principala preocupare este abordarea unui rol extrem de frumos, dar mai puțin cîntat — Amelia din *Simon Boccanegra* de Verdi, rol pe care îl voi cînta în curînd în Berlinul de Vest, sub bagheta reputatului dirijor *Giuseppe Sinopoli*. Desigur, din nou *Traviata*, *Luisa Miller* dar și pregătirea pentru premie-

ra de *Don Giovanni* de Mozart la Viena (în toamnă), sub conducerea lui *Lorin Maazel*. Nou pentru mine este faptul că în prezent sînt solicitată să cînt alternativ, Donna Elvira (la Viena) sau Donna Anna.

De altfel, această noutate a fiecărui spectacol se evidențiază în cunoașterea de către publicul de operă a rolurilor pe care le abordați. Pentru public, nu există „din nou Traviata, Boema, Butterfly, Luisa..."

Să știți că această noutate o resimte și interpretul, căci reacțiile spectatorilor diferă iar solistul, în orice condiții, trebuie să convingă. Așa că aveți dreptate, fiecare spectacol trebuie să fie *nou*. Se adaugă însă și motive de emoție artistică în plus. Iată un exemplu — în toamnă voi cînta *Boema* la Metropolitan, cu Placido Domingo în postură de dirijor. Reiau de asemenea Tatiana din *Eugen Oneghin* de Ceaikovski, la Monte Carlo, sub conducerea lui Maazel... revin la Veneția, pentru *Butterfly* în ediția originală...

Între aceste drumuri evocate, vă reîntoarceți și la publicul românesc...

Mai bine-zis mă întorc *acasă*, cu aceeași bucurie mereu reînnoită de revederea celor dragi. Aș fi fericită ca, în răstimpurile petrecute în București, să pot cînta mai mult pentru publicul *meu*. Cred că cele două spectacole cu *Traviata* și un singur *Butterfly* înseamnă prea puțin față de ce aș fi dorit să ofer...

Totuși, aceste spectacole înseamnă o experiență pentru artistul care se confruntă cu marile teatre ale lumii?

Înseamnă în primul rînd experiența exigenței născute din dragoste și responsabilitate față de cei care te cunosc cel mai bine. Apoi, am avut acum prilejul să cînt sub bagheta unui tînăr dirijor, *Cristian Brâncuși*. Ca să-l cunosc mai bine, l-am urmărit și într-un concert de la Radioteleviziune. Apoi, am observat modul în care lucrează cu ansamblul operei și rezultatele în spectacol. Cred că are datele necesare pentru a fi un bun dirijor de operă, are acea vocație în realizarea complexului angrenaj viu care este spectacolul liric. Bine nu poate fi realizată o asemenea acțiune de către oricare dirijor bun. Trebuie să simți spectacolul și interpretul, să obții cît mai mult de la el, ceea ce Cristian Brâncuși a demonstrat-o cu *Traviata*. Cu alte mijloace, scopul este același pentru toți care cîntă o operă. Fără acest ideal, nici un cîntăreț nu poate cunoaște marea fericire de a trăi muzica, fie că ea se numește Violetta, Luisa, Mimi, Elvira, Anna, Cio Cio San...

Grigore CONSTANTINESCU

Repertoriu la Opera Română din București

Urmărind programările de lucrări românești de operă și balet pe prima scenă lirică și coregrafică a țării de-a lungul unei perioade de circa treizeci de spectacole, ceea ce poate de la bun început surprinde este puținătatea titlurilor autohtone. Trebuie spus însă că, în mare parte, această scăzută incidență a creației românești în repertoriu nu se datorează unei scăpări din vedere. Primele titluri (destul de numeroase chiar) din perioada imediat următoare aceleia pe care mi-am propus să o urmăresc sînt titluri de lucrări românești. Cu toate acestea, o preocupare în direcția slabei aderențe la public a creației naționale trebuie să existe, ea fiind pe deplin justificată prin datele statistice și sociologice privind afluxul de spectatori la operă.

Motanul încălțat de Cornel Trăilescu este o operă pentru copii care ține afișul de foarte multe stagiuni. Calitățile ei muzicale și scenografic-regizorale (decorurile și costumele sînt semnate de Ofelia Drăgănescu iar regia de Hero Lupescu) au condus, în mod direct, la această menținere — pe deplin justificată — a operei pe afișul principalei scene lirice a țării. Accesibilitatea muzicii, fluența tramei, culoarea decorurilor (deși sînt momente, destule, puțin cam prăfuite) fac din *Motanul încălțat* o lucrare cu succes deplin la publicul de vîrstă tînără și foarte tînără umplînd sala operei bucureștene. Distribuția a evoluat la înălțime; amintim aici rolurile semnate de *Cornelia Pop, Elena Simionescu, Ioan Hvorov, Ionel Voineag* (spațiul nu îngăduie să insistăm asupra tuturor participanților care s-au evidențiat), roluri duse la capăt nu numai cu profesionalismul cu care ne-au obișnuit soliștii susmenționați ci și datorită unei sigure obișnuințe cu partitura încredințată, formată de-a lungul a nenumărate reprezentații. Corul condus de *Stelian Olariu* a evoluat la înălțime, lucru posibil de spus — cu mult mai rare prilejuri însă — despre orchestră, sub bagheta lui *Cornel Trăilescu*.

Petrică și lupul de Serghei Prokofiev și *Crăiasa zăpezii* de Liana Alexandra sînt două spectacole de balet relativ scurte, de asemenea, gîndite și realizate pentru publicul de vîrstă tînără care vine în număr mare la un matineu coregrafic de oarecare interes. S-a discutat la vremea respectivă despre calitățile montării semnate de *Alexa Mezincescu*; ele există deși, în unele locuri, coregrafia este fie simplistă, fie ușor prolixă. Important este însă că spectacolul place în ansamblul său, elementul educativ fiind așadar îndeajuns de subliniat în această realizare a compartimentului de balet. În spectacolul urmărit, s-au distins *Gabriel Opincaru*, un tînăr balerin de talent, *Silvia Dinu* și *Mihai Fotescu*, *Mihaela Țigănuș*, semnatară a unui rol bine colorat; de asemenea, *Alexa Mezincescu* a creat un rol interesant, alături de *Gheorghe Angheluș*, de subliniat fiind aici debutul *Annemariei Vretos* în rolul Crăiesii zăpezilor, debut făcut cu sigură eleganță într-o partitură destul de dificilă atît în datele ei coregrafice cît și în cele actoricești. *Anotimpurile* de Vivaldi, *Rapsodia I* de Enescu, *Tristan și Isolda* de Wagner și *Simfonia clasică* de Prokofiev (am însemnat numele autorilor partiturii muzicale) este tot o reprezentație de balet — *coupé*, după părerea mea, cea mai sigură și eficientă cale de a înlătura anumite prejudecăți în deprinderile publicului oferindu-i, într-o alăturare unde muzica românească nu este cu nimic mai prejos din punct de vedere calitativ, un spectacol pe deplin unitar și în ceea ce privește calitatea coregrafiei. Este, cred, o dovadă de realism (nu trebuie înțeles că aceasta ar fi unica soluție de întocmire a repertoriului; există suficiente modalități de a propune un repertoriu românesc de calitate, elementul calitate, în partitura muzicală, regie și interpretare, fiind categoric precumpănitor în afluența publicului) în întocmirea unui repertoriu care trebuie să fie, prin definiție, echilibrat. *Rapsodia I*, montare semnată de *Vasile Marcu*, este o partitură coregrafică puțin prolixă; ar fi loc aici pentru mai multă limpezime dacă ne gîndim la seninătatea muzicii enesciene. *Stela Viorică*, *Cristina Teodorescu*, *Mihai Spiridonescu* și *Viorel Berindei* au *fost* semnatarii rolurilor gîndite de coregraf în liniile unei corectitudini clare, cu un plus de expresie în ceea ce le privește pe Cristina Teodorescu și Stela Viorică. Nu e loc aici să insist și asupra celorlalte momente de balet ale serii; e suficient dacă amintesc nivelul unitar al serii de balet.

Viorel CREȚU

Cristian Brâncuși și Cristian Mandeal la Opera Română din București

Continuarea seriei dirijorilor invitați la pupitrul Operei Române din București a prilejuit publicului bucureștean audierea unor spectacole de excepție în repertoriul actualei stagiuni.

Spectacolul din 10 martie cu opera *Traviata* de Verdi s-a desfășurat sub conducerea tînărului dirijor *Cristian Brâncuși*. Posedînd deja o experiență bogată, obținută în calitate de dirijor al Orchestrei simfonice a Filarmonicii din Ploiești, precum și al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române — unde activează în prezent — Cristian Brâncuși s-a dovedit atașat genurilor muzicii de scenă, către care s-a apropiat cu seriozitate și pasiune, așa cum o dovedesc înregistrările realizate pentru discurile cu selecțiuni din baletele *Coppelia* de Délibes și *Don Quijote* de Minkus, ca și spectacolul la care ne referim și care reprezintă debutul său la Opera Română din București.

Temeinicia cunoașterii partiturii dovedită de siguranța cu care solicita aporturile compartimentelor orchestrale (și la care componenții orchestrei au răspuns dovedind calitatea lor profesională demnă de prima scenă a țării), cu care conducea fuzionarea fosei cu scena (ne referim mai ales la reușita ansamblurilor de soliști cu cor din actele 1 și 3) și, mai ales, atenția cu care urmărea complexul sufletesc desfășurat cu atîta măiestrie de interpreții rolurilor solistice ne-au apărut remarcabile.

După un preludiu, realizat de la acel pianissimo atît de delicat, intenționat de Verdi pentru a îndrepta receptivitatea auditoriului spre o compasiune față de firavul sfîrșit al eroinei, pînă la culminația patetică, preludiu calm, desfășurat pe îndelete, cu acea răbdare specifică epocii cînd a fost creat și cum arareori mai poate fi audiat (salutăm începutul în sonoritatea „con sordino" la coarde, cerută de dirijor) aplombul sonor cu care a atacat actul 1 a servit deplin intrării în atmosfera deconectantă prezentată pe scenă pentru ca să exceleze în ansamblul cu cor din finalul „brindisi-ului".

Cu atenție, Cristian Brâncuși a urmărit apoi, așteptînd fiecare frazare solistică, contrapunctînd discret, dar și dramatic, cele două dialoguri ale actului doi, participînd intens în scena „ofensei" din actul 3, dar, mai ales oferind acele odihnitoare, dar și „prăbușitoare" respiro-uri din actul final. Am putea spune că arareori ne-a fost permis să ascultăm soliști atît de îndeaproape urmăriți de dirijor și care să le permită să se simtă atît de bine, încît să se poată dărui în întregime dorinței lor de a crea „cît mai interpretativ" rolul.

Spectacolul a fost onorat de prezența *Eugeniei Moldoveanu*, care și-a prezentat personajul principal al operei — Violeta — pe cele mai valoroase scene europene și care l-a recreat în această seară cu aceeași pasiune, importanță și seriozitate cu care ne-a obișnuit de fiecare dată. Entuziasmul publicului a salutat de nenumărate ori valoarea creării „numerelor" în ansamblu, dar și acele neegalate pianissimo-uri din marea arie „E strano!", din duetele actului 2, din intervențiile actului 3, dar mai ales din actul final („Adio del passato" și scena finală). *Nicolae Herlea* în rolul tatălui lui Alfredo a fost personificarea nobleței vocale, prestanței scenice, înțelegerii și dăruirii totale, însemnînd un nou document inconfundabil în permanența interminabilă a memoriei artei noastre vocale. Interpretul lui Alfredo, tenorul Octavian Naghiu — aflat într-o gravă criză gripală — a ținut să nu amăgească publicul printr-o schimbare de distribuție. După o trecere anevoioasă a dificultăților vocale ridicate de duetul actului 1 și aria „De miei bolenti spiriti" din actul 2, a dovedit, prin parcurgerea actelor 3 și 4, seriozitatea cu care poți depăși cele mai dificile stări de sănătate. Nu putem să nu aducem cuvinte frumoase partenerilor săi din acest spectacol, pentru înțelegerea cu care au trecut acele momente, pentru încrederea ce i-au acordat-o și care s-a dovedit temeinică, așa cum a demonstrat-o spectacolul, repetat — la cererea generală a publicului — în ziua de 1 aprilie 1984 (cînd doritorii de a audia aceiași garnitură erau cu mult mai mulți decît posibilitățile sălii), și cînd Octavian Naghiu a susținut rolul cu siguranța scenică tehnica vocală și frumusețea belcanto-ului său atît de bine cunoscute.

Desigur, la un astfel de spectacol (nu putem să ne abținem de a o spune) am dori ca întreaga garnitură solistică să fie de aceeași ținută a calităților vocale și care să fie o demonstrație că opera bucureșteană este o scenă de competiție cu cele mai marcante teatre ale lumii. Și pentru aceasta avem voci suficiente! Al doilea spectacol la care ne referim este „*Madame Butterfly*", din seara zilei de 17 martie 1984, care a avut la pupitru pe dirijorul *Cristian Mandeal*.

Deși tînăr, avînd totuși o îndelungată experiență în calitate de dirijor al Orchestrelor simfonice ale Filarmonicilor din Tg. Mureș și Cluj-Napoca (unde activează în prezent), Cristian Mandeal s-a adresat mai de mult genului operei, avînd la activul său trei titluri de operă dirijate la Opera Română din Cluj-Napoca), precum și acel neuitat „Aida" din stagiunea trecută la Opera bucureșteană.

Opera lui Puccini, Cristian Mandeal a dirijat-o pentru întîia oară, dar a dovedit că în „verism" (așa cum a fost și în alte multe orientări ale școlilor de compoziție) se află „la el acasă". Contrastele brusce sau apropiate — atît de caracteristice paginilor orchestrale ale compozitorului, creșterile dramaturgiei muzicale (fie lirice — duetul de dragoste din actul 1, fie dinamice — înainte de finalul scenei citirii scrisorii din actul 2, fie tragice — din finalul operei) au fost obținute cu aportul sonor masiv al orchestrei, deși pentru pregătirea acestui spectacol i-a fost rezervată o singură repetiție.

Interpreții rolurilor solistice s-au adaptat cu ușurință baghetei temperamentalului dirijor, care a dovedit că știe să-i urmărească, dar și să le impună intențiile sale. *Eugenia Moldoveanu*, în altă mare creație a sa, rol care i-a atras lauri internaționali, dar și dragostea publicului nostru, s-a dovedit aceeași interpretă de înalt profesionalism, seriozitate și conștiinciozitate cu care și-a construit rolul de-a lungul amplului periplu al actului 1 (naivă și îndrăgostită), actului 2 (nedumerită, dar constantă și hotărîtă în așteptarea ei plină de încredere), și actului 3 (culminația disperării și sfîrșitului tragic). Tenorul *Ludovic Spiess* a parcurs rolul lui Pinkerton cu aplomb vocal și cu o prezență scenică nonșalantă, oarecum indiferentă (așa cum de altfel este și conceput de dramaturgie), dar convingător în duetul de dragoste și în finalul operei. O apariție reușită, dovedind că s-a întrupat ideal în personajul cerut de Consulul Sharpless a fost *Lucian Marinescu*, care, în debutul său în acest rol, a dovedit siguranță în parcurgerea liniei vocale cu un timbru frumos și o distincție a pronunției, care-l impun ca unul din cei mai buni interpreți ai acestui rol.

Nu putem încheia fără cuvinte de bună apreciere la adresa corului, condus de *Stelian Olariu*, care, în aparițiile sale — deși nu de mare întindere în cele două opere, s-a dovedit același colectiv demn de titlul primei scene lirice a țării.

Ștefan BONEA

Filarmonica George Enescu

Reluarea unor creații românești la intervale relativ scurte după prima lor audiție, cînd impresiile încă nu s-au șters din memoria ascultătorilor poate duce uneori la descoperiri surprinzătoare. Astfel, în *Armonii IV* de Tiberiu Olah, audiată în ianuarie 1983 la concertul Orchestrei Radioteleviziunii sub conducerea lui Horia Andreescu, travaliul variațional continuu — specific limbajului muzical al autorului — se desfășura în condițiile unei ambiante dominate de dinamism. La concertul Filarmonicii din 15/16 martie, *Mircea Cristescu* i-a insuflat o atmosferă substanțial diferită insistînd asupra rafinamentului sonorităților, așezînd cu subtilitate pete de culoare, valorificînd din plin marea transparență a orchestrației, cu ajutorul admirabilei partide de coarde a Filarmonicii. Interpretarea mi s-a părut în egală măsură valabilă, cele două concepții interpretative putînd coexista, deoarece valorifică diferitele fațete ale lucrării.

Folclorul de expresie iberică — respectiv latino-americană — în viziunea unui compozitor rus și a unuia nord-american, iată cum s-ar putea defini în mod lapidar *Capriciul spaniol* de Rimski-Korsakov și *El salon Mexico* (Salonul mexican) de Aaron Copland, reunite în același program al concertului. Marea strălucire a culorilor orchestrale, caracteristice ambelor lucrări, nu a apărut însă valorificată la nivelul așteptărilor la concertul din 16 martie ; a lipsit în *Capriciul spaniol* verva, punerea în valoare corespunzătoare a micilor cadențe ale diferitelor instrumente solistice în raport cu ansamblul, iar în *Salonul mexican* stilul de jazz, în care Copland a prelucrat melodiile populare nord- și sud-americane.

Tînărul pianist american *Dean Kramer* (în vîrstă de 31 de ani), solist al serii, a confirmat din plin „cartea de vizită" care l-a precedat (finalist în concursul „Chopin" de la Varșovia, Premiul I la concursul american „Chopin"). A cîntat, evident, Chopin *(Concertul nr. 1 în mi minor)*, într-o manieră modernă — fără sentimentalisme desuete — remarcată mai ales în partea a doua, *Larghetto*, pe care a interpretat-o cu o simplitate cuceritoare. Posedă un tușeu fin, perlat, pus în slujba unei frazări de maximă claritate, cu mici *rubati*, compensate în interiorul măsurii respective, pentru a menține tempo-ul constant. Este un intelectual al pianului (predă la Universitatea din Oregon), cu o viziune lucidă asupra actului interpretării, pe care-l menține sub un sever auto-control, o personalitate interesantă, atractivă, a tinerei generații de pianiști americani.

*

Dirijorul francez *Serge Zehnacker* tinde să devină un familiar al publicului Filarmonicii, — iată-l pentru a treia oară la București, după concertele susținute în 1981 și 1982, cînd impresia pe care a produs-o a fost mai degrabă modestă. Am așteptat, de această dată, ca realizarea majoră a programului să o prilejuiască *Iberia* lui Debussy, față de care era firesc ca Zehnacker să nutrească o afinitate specială. Dar n-a fost așa. În partea I, culorile foarte vii ale partiturii au fost tratate prea uniform în cruditatea sau violența lor, în timp ce în părțile următoare coloritul se cerea a fi mult mai rafinat, iar frazarea și dozajele sonore concepute în vederea degajării unei poezii mai intense, mai aluzive, mai puțin exterioare. Nici *Uvertura tragică* de Brahms și nici uvertura *Benvenuto Cellini* de Berlioz nu ne-au determinat o revizuire a impresiilor legate de arta dirijorului. Am căutat încleștările dramatice, patetismul răscolitor la Brahms, ritmurile capricioase, generozitatea lirică la Berlioz, dar nu le-am aflat. Unicul punct cu adevărat realizat al programului l-a reprezentat *Burlesca pentru pian și orchestră* de Richard Strauss, în care l-am regăsit pe *Dan Grigore*, ca întotdeauna, deplin adaptat trăsăturilor specifice ale acestei lucrări singulare, plină de nerv, cu profil jucăuș. A folosit aci întreaga paletă a dinamicii, de la pianissime aproape imateriale pînă la intervenții pline de bravură, în dialogurile sui-generis ale pianului cu timpanii (excelent, timpanistul *Laurențiu Băcanu)*, rezolvînd cu dezinvoltură toate capcanele acestei veritabile sinteze a dificultăților tehnicii pianului din epoca „fin de siècle".

Cel mai reușit concert al lunii sub raportul nivelului interpretării a fost acela din 30/31 martie, desfășurat sub bagheta lui *Paul Staicu*. Apreciatul cornist, devenit de mai mulți ani un excelent dirijor și pedagog de orchestră (dovadă, rezultatele strălucite obținute cu orchestra de cameră a Conservatorului "Ciprian Porumbescu" și mai recent cu nou înființata orchestră simfonică din Constanța, cu care a concertat și la București în ianuarie 1983), se simte la largul său și în fața unui ansamblu simfonic de ample dimensiuni, pe care-l domină cu autoritate, folosind o gestică elocventă, de mare forță sugestivă. A dovedit-o și de data aceasta, în *Fantezia simfonică* de Marțian Negrea — un indiscutabil maestru al orchestrației —, concepută transparent în ciuda folosirii unui aparat instrumental impunător, dar mai ales în *Simfonia nr. 9 în mi minor "Din lumea nouă"* de Dvořák, căreia i-a conferit aspectul de grandioasă frescă sonoră, fără a o văduvi de nota de lirism, prezentă cu întregul ei caracter baladesc în celebrul *Largo*. A fost o execuție deopotrivă dinamică, viu colorată, dar și sensibilă, cu parfum nostalgic, într-un cuvînt o interpretare echilibrată, așa cum îi șade bine unui dirijor de necontestată probitate artistică. O impresie deosebit de favorabilă ne-a produs-o și întîlnirea cu violoncelistul bulgar *Ventslav Nikolov*, un artist matur, aflat în plină desfășurare a unei cariere internaționale de răsunet, cu o intensă activitate concertistică și pedagogică în Europa și America (conduce clasa de violoncel la Universitatea din Michigan). În *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski oaspetele ne-a cucerit fără rezerve printr-o interpretare de mare sinceritate expresivă și nedezmințit gust artistic, punînd în valoare latura rococo a temei, dar realizînd totodată și focul de artificii de virtuozitate intenționat de autor. Două "bis"-uri, de Prokofiev și Tzintzadze, ne-au întărit convingerea că Ventslav Nikolov — care folosește un admirabil in-

strument construit în 1695 de lutierul cremonez Francesco Ruggieri, un elev al lui Nicola Amati — este deopotrivă un artist de mare sensibilitate și un tehnician desăvîrșit al violoncelului.

Edgar ELIAN

Concertele Radio-televiziunii

Tînărul dirijor Cristian Brâncuși a făcut, în ultimii ani, progrese semnificative pentru evoluția pe care i-o urmărim cu interes. El conduce orchestra dezinvolt, cu autoritate. Dirijorul nu are prejudecăți interpretative : modelele ce-i stau în față el le sortează, le judecă întotdeauna cu un ochi critic acceptînd — total sau parțial — ceea ce îl interesează — sau respingînd totul.

Astfel, în *Marea simfonie* (a IX-a) de Schubert, Cristian Brâncuși nu s-a lăsat antrenat de voluptăți romantice pe care textul muzical le poate sugera tălmăcitorilor săi. Încărcînd-o de un discret parfum vienez (ca, bunăoară, în partea a doua), Cristian Brâncuși a apropiat acest important document de muzică romantică de modelul clasic — l-a adus mai în preajma lui Beethoven decît în a lui Schumann. Am simțit aceasta în vigoare cu care dirijorul a investmîntat monumentalul opus — în ansamblul său. "Sublimele lungimi" — ale muzicii, Cristian Brâncuși le-a parcurs înțelepțește așezîndu-le una lîngă alta cu un lăudabil simț al formei, conturînd — secvență cu secvență — edificiul sonor în ansamblul său.

Ca acompaniator, Cristian Brâncuși este suplu. Dincolo de funcția de partener secund, el știe — atunci cînd trebuie — să reliefeze — cu personalitate — secțiuni simfonice dintr-o lucrare concertantă. A fost cazul și în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven, pe care l-am reascultat în programul simfonicului din studioul de pe strada Nuferilor. Am simțit că dirijorul a căutat să reîmprospăteze sensuri expresive de mult cunoscute, să reformuleze interpretativ anumite momente.

În Cristian Brâncuși, Grigore Nica a avut un interpret ideal ; dirijorul a tălmăcit ireproșabil o lucrare de mare frumusețe, poemul *Ovidiu la Pontul Euxin* pe versuri de Veronica Porumbacu. O lucrare superbă — și, prin aceasta, de referință în ansamblul creației lui Grigore Nica. Orchestra sună firesc, indiferent de efectele imaginate, cu personalitate. Scriitura este comodă (în sensul cunoașterii temeinice a aparatului orchestral și a compartimentelor) și parcurgerea textului face plăcere. Inventivitatea coloristică, insolitul acestei lumi sonore stranii și expresive, fantezia debordantă cu care Nica născocește element după element și le așează după logica unei construcții trainice, convingătoare sînt argumente la îndemîna comentatorului într-o deloc necesară pledoarie în favoarea muzicii pentru că ea însăși, muzica a pledat-pentru ea-în fața ascultătorilor, evidențiind nu numai calități decurgînd din trăsături mai vechi ci și o coordonată, dacă nu nouă, cel puțin puternic subliniată — *expresia*, aci, în poemul "Ovidiu la Pontul Euxin", acută. De un concentrat dramatism, muzica lui Grigore Nica este un mare strigăt de durere — al însinguratului poet căruia compozitorul îi conturează profilul cu mare forță evocatoare. Formula "recitator-muzică" este periculoasă prin riscul (aproape de neevitat) ca cele două elemente să nu se alăture, să nu facă un tot. Din fericire, combustia interioară ce s-a cerut exprimată a fost atît de densă, încît — în cazul lucrării la care ne referim — a irumpt puternic, recitarea înglobîndu-se expresiv muzicii. Să menționăm că *Nicolae Sassu* a fost un inspirat interpret al textului literar.

Afirmam cu nu foarte multă vreme în urmă că însumînd cu modestie și firesc sucesele recoltate totdeauna după aparițiile sale pe estrada de concert, violonistul *Daniel Podlovski* s-a transformat pe nesimțite într-un artist de primă mărime. Ne-au fost reconfirmate părerile de apariția sa în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven. Daniel Podlovski are un verb solistic de mare naturalețe. El a știut să găsească o coordonată medie între implicare subiectivă și nonimplicare (obiectivă) în discursul interpretativ. Vioara sa sună cald, expresiv — uman, am zice. În același timp, vioara lui Podlovski este un instrument pe corzile căruia mîna și arcușul aleargă dezvăluind o tehnică fără cusur. Un vibrato discret, un ton de mare frumusețe, o trăsătură de arcuș fermă, expresivitate nobilă în cantilene, o frazare extrem de muzicală, velocitate în pasajele ce reclamă tehnica instrumentală — iată atributele cîntului violonistic al lui Daniel Podlovski. Cînd a devenit el unul dintre cei mai valoroși interpreți ai noștri ? Fără îndoială, cu mult înainte de a-l fi sesizat ca atare. Dovada : acest Beethoven care, evident, nu se cîntă cu atîta maturitate interpretativă de către un violonist a cărui valoare nu este constantă — la modul exploziv — dintr-o dată, ci care vine de departe.

Theodor DRĂGULESCU

8 martie

Participînd la complementaritatea cvasiunanimă din componistica noastră, Irina Odăgescu Tuțuianu acreditează, din nou, prin *Cîntec înalt*, tipul de muzică ce vizualizează, de o revendicare (dar) și destinație imagistică. E normal, pentru că lucrarea — alcătuită din două tablouri : *Pișcuri* (prezentat și ca opus autonom, deja consacrat) și *Chemări* (tablou introductiv, chiar dacă în ordinea compunerii este al doilea) — avînd drept sursă extramuzicală, drept activant, gestul, constituie un virtual poem coregrafic. De fapt, programatismul, fie în varianta lui simfonică, fie în varianta coregrafică, caracterizează conduita statornică din creația instrumentală a compozitoarei. Dirijorul **Paul Popescu** și orchestra Radioteleviziunii s-au angajat într-un proces eficient de articulare a sugestiilor sonore complinind, în bună măsură, defectivitatea formei gestuale a demersului interpretativ. Fire emotivă, se pare, inhibată, pianista *Svetla Protici* (Bulgaria) ne-a lăsat impresia — în *Concertul nr. 27*, K.V. 595 de Mozart — a unei neacomodări (credem, constitutive) la categoria protagonistului determinant, hegemonic, dintr-un gen spectacular cum este, prin excelență, concertul instrumental. Spectacolul a fost salvat în a doua lui parte, cînd Paul Popescu și orchestra au restituit corect — fără malformații (îmbietoare, de altfel) sau aridități și platitudini (frecvente în abordarea unor muzici de tip expozitiv) — *Preludiul la după-amiaza unui faun* de Debussy și *Suita a II-a* din baletul „Daphnis și Chloe" de Ravel.

15 martie

Răzvan Cernat reprezintă cazul tipic al dirijorului ce se prevalează integral de poziția lui de șef de orchestră, imprimîndu-și astfel, temperamentul, personalitatea, manifestîndu-și cu intensitate concepțiile, atitudinile. Faptul convine de minune astăzi, cînd dirijorul beneficiază de întîlnirea cu impulsurile și reacțiile tot mai solidare spiritului romantic, ale spectatorilor. Dar și ale creatorilor formați la școala componistică occidental-europeană cum este cazul lui Alfred Alessandrescu sau Alexandr Skriabin. Atît semnificațiile din *Amurg de toamnă* (conotativ impresive, senzitive), cît și cele din *Simfonia a II-a* de Skriabin (născute din masivitatea stilului simfonic, din cromatizarea excesivă, proprie post-

romantismului care țese o dramaturgie a stărilor contemplative în alternanță cu dezlănțuirile impetuoase) intră în incidență cu apetența dirijorului pentru restituirea unor asemenea muzici. Iar faptul programării partiturii skriabiniene constituie, ca și redarea, anul trecut, de către același Răzvan Cernat, a *Simfoniei Faust* de Liszt, un necesar act de justiție. Dan Grigore rămîne consecvent ideii de a descoperi noi sensuri, virtuți noi în opusurile concertante — șlagăre, cum este *Concertul pentru pian* de Schumann. Așa cum o face — conștient, fără a fi însă ostentativ, agresiv —, Dan Grigore are sorți de izbîndă.

22 martie

O nouă incursiune în lumea creației celor trei mari „B" — Bach, Beethoven, Brahms — propusă, și de data aceasta, de *Iosif Conta* căruia i s-au alăturat cîțiva (foarte) tineri soliști aflați încă pe băncile școlilor, adică în curs de formare. Dacă *Ioana Craițer* și *Gabriel Croitoru* au fost mai reținuți (grație însuși caracterului impus de *Concertul pentru două viori și orchestră* de Bach — caracter nepropice efuziunilor explozive, individualității solistice necenzurate) dar oportuni, trădînd maturitate artistică, *Horia Mihail*, la numai 12 ani, s-a afirmat integral ca personalitate interpretativă — în *Concertul nr. 2 pentru pian* de Beethoven — de o forță neobișnuită a cărei direcționare devine imperios necesară încă de la această vîrstă așa încît, mai tîrziu, să nu se manifeste exclusiv în contactul cu claviatura pianului ci și cu teritorii culturale dintre cele mai diverse. Pentru Iosif Conta piesa de rezistență a fost *Simfonia a II-a* de Brahms redată în datele ei structurale definitorii întrunind însușirile unei versiuni autentice.

27 martie

Actul săvîrșirii unor prime audiții este în egală măsură un act de cutezanță și unul de obligație profesională. Pe de altă parte, un interpret or ansamblu care se respectă (respectîndu-și publicul) oferă, de cele mai multe ori, prime audiții relevante, asimilabile evenimentelor artistice. Trebuie să o spunem : nu a fost cazul formației „Concordia" (Nicolae Maxim, Eugen Glăvan, Valeriu Bărbuceanu, Nicolae Dănilă, Miltiade Nenoiu) a cărei preferințe s-au dovedit, de data aceasta, mai puțin inspirate, inegale sub aspect valoric : fie discursivitatea denotativă din *Suita franceză* de Patric Standford — oferită de fagotistul Miltiade Nenoiu —, sau expresia ternă, neoclasică a armoniilor cu bași falși din *Muzică de cameră pentru cinci instrumente* de Ernst-Lothar von Knorr, fie duritatea, asperitatea discursului de obîrșie expresionistă — nemotivabilă nici la cel mai tainic nivel al sursei — din *Vocile Mioriței* de Irina Hasnaș or evoluția sonoră axată precumpănitor pe existența locurilor comune din *Șapte miniaturi* de Alfred Mendelsohn și *Rhapsodie* de Gérard Condé. O notă aparte au făcut *Trei poeme marocane* de Carmen Petra Basacopol — opus al cărui ethos este referențial față de izvoarele declarate în titlu și *Comedie pentru cinci instrumente* de Paul Patterson — lucrare ce conține aluzii nedisimulate la folclorul negru, meșteșugit realizată formal și timbral. Întreținînd sau nu interesul publicului opurile au fost redate cu maximă participare de o formație despre care scriitorul *Constantin Crișan* — prezentatorul concertului — afirma că este alcătuită din personalități marcante ale vieții noastre muzicale cărora li s-a aliat o alta în devenire : soprana *Liliana Petrescu*.

Liviu DĂNCEANU

Dialog cu Martine și Daniel Kientzy

Martine Kientzy începe studiul muzicii la Bordeaux continuîndu-l la Conservatorul din Paris unde-l are profesor pe Daniel Brebia care o influențează decisiv să renunțe la flautul traversier în favoarea flute à bec*-ului. Este tipul interpretului total stăpînind în egală măsură întreaga familie a instrumentului.*

Absolvent al Conservatorului Național de muzică din Paris, Daniel Kientzy susține, în calitate de saxofonist, o bogată activitate concertistică, fie ca solist al unor prestigioase orchestre europene, fie ca membru al ansamblurilor „2e, 2m", „Itinéraire" sau „Intercontemporain" reprezentînd un caz unic în lume de originalitate, de inventivitate tehnică.

După cum știm saxofonul și flûte à bec*-ul nu au fost invitate la „masa de onoare" a muzicii secolelor trecute...*

D. ...Chiar dacă saxofonul nu a fost invitat la această masă, el se afla totuși la o masă mai mică, în spate. Aceasta începînd, bineînțeles, cu a doua jumătate a secolului XIX, după inventarea lui de către Adolphe Sax. Însuși Berlioz a scris lucruri frumoase, nu pentru ci, despre saxofon. Instrumentul a fost mult timp utilizat sporadic, aproape exclusiv în creațiile salonarde (Bizet, Meyerbeer). Explozia saxofonului s-a produs în primul deceniu al secolului nostru cînd o americancă — care studia instrumentul la recomandarea medicului — îi comandă lucrări lui Debussy, Florent Schmitt, D'Indy. Concomitent, saxofonul pătrunde în muzica de jazz unde substituie trombonul revoluționînd stilul swing datorită velocității, disponibilităților lui timbrale. Apar virtuozii : Cigure Hacheur, pentru care Glazunov a compus concertul său, or Marcel Mulle un executant înzestrat cu excepționale calități, nebeneficiarul însă unui repertoriu care să-l avantajeze. S-a demonstrat astfel că saxofonul nu este un soi curios de clarinet ci un instrument autonom cu drepturi legitime, depline.

M. Flûte à bec-ul nu se bucură de aceste drepturi. Cei care cîntă în Franța la flaut traversier consideră instrumentul ca pe ceva desuet, perimat. Dacă la început, repertoriul era preluat, prin transcripții de la flautul traversier, cu timpul, compozitorii, cîștigați de sonoritatea *flûte à bec-ului*, i-au dedicat opusuri, fie solistice, fie în aliaje cu alte timbre. Prin posibilitățile sale tehnice, expresive *flûte à bec*-ul poate constitui o importantă sursă pentru muzica contemporană așa cum vioara, pianul sau clarinetul, de pildă, au generat, la vremea respectivă, adevărate stiluri componistice. Deocamdată însă, cantitatea de muzică scrisă pentru acest tip de flaut este direct proporțională cu numărul interpreților.

Restituiți exclusiv muzici contemporane ? Există o predispoziție afectivă, intelectuală pentru noile fenomene componistice ?

M. Nu interpretez numai din creația contemporană. În repertoriul meu sînt prezente și lucrări aparținînd Renașterii, Barocului, Clasicismului timpuriu (mai puțin Romantismului). Înclin totuși spre muzica timpului meu, propensiune ce izvorăște din senzația că în această muzică ești mai mult tu însuți, ești prin dialogul entuziasmant dintre compozitor și interpret, în permanent contact cu informația. Sau poate din credința că în acest fel îmi slujesc mai bine instrumentul.

D. La început am interpretat și muzică renascentistă sau barocă, cu instrumente de epocă. Acum fac exclusiv muzică de avangardă.

Ceea ce m-a împins irevocabil spre această muzică a fost gustul, pentru că și înainte de a înțelege fenomenul respectiv, credeam că avangarda trebuie să fie un fapt superior. Nu am avut niciodată teamă de prezent și cu atît mai puțin de viitor. Cred în progresul în artă. Și apoi, dacă nu aș fi făcut muzică de avangardă, ce altceva mai serios aș fi cîntat la saxofon ?

Sînteți autorii unor inovații deosebite în ceea ce privește tehnicile, efectele speciale la saxofon și flûte à bec.

D. ...saxofonul este un instrument cu un vast cîmp de libertate datorită însăși construcției sale. Dacă ambitusul este restrins în comparație cu clarinetul, de exemplu, agilitatea este sporită. Iar inconvenientul injustețeî intonației se transformă în convenient pentru muzica de avangardă. Devine astfel facilă emiterea microtoniilor, a sunetelor detimbrate (în special în registrul grav) — fapt ce contravine recomandărilor conținute în tratate tradiționale de instrumentație. Cred că saxofonul ascunde încă multe sonorități inedite. Emancipat mai tîrziu, instrumentul se află într-o oarecare întîrziere în prospectarea și exploatarea resurselor timbrale. *Flatterzunge, growl, slap,* sunetul însoțit de voce, suflul continuu, tremolo galben sau *flattement* sînt deja procedee care au intrat în uzul interpreților, s-au clasicizat. În ultimul timp m-a preocupat clasificarea tuturor multisonurilor posibile la instrument, demers ce s-a concretizat în „Tratatul de sunete multiple la saxofon".

M. Și eu am realizat un „Tratat de sunete multiple la flûte à bec", de la sopran pînă la bas. Depășind așteptările dar și dificultățile de notare, am găsit peste 2000 de multisonuri. Ca și saxofonul, *flûte à bec*-ul permite utilizarea acelorași efecte speciale cu mențiunea că, nefiind un instrument cu ancie, *slap*-ul este imposibil de executat dar că, prin presiunea diferențiată a suflului se pot modula frecvențele cu microintervale netemperate, procedeu unic, nemaiîntîlnit la instrumentele de suflat.

Contactul nemijlocit cu actuala creație muzicală românească vă prilejuiește, desigur statornicirea unor impresii...

D. Dacă mă aflu aici este pentru că iubesc sincer muzica românească. Ceea ce mă interesează în mod deosebit este ritmul în care evoluează această muzică, devenirea ei lentă comparabilă cu aceea din muzicile planante născute în Franța din intersecția Occident — Orient. În România însă acest tip atitudinal este mai firesc, mai autentic, neforțat generînd o muzică sinceră, naturală, o muzică a locului. Pe de altă parte, atunci cînd se explorează spectrele sonore, lipsesc de obicei celelalte evenimente majore, dinamizatoare, apărînd hiatusurile. Muzica spectrală românească încorporează și alte dimensiuni anulînd contradicțiile, insuficiențele, umanizîndu-se sensibil, aceasta fără a împieta calitatea sunetului, relevarea interiorității sale. Mi-au plăcut, de pildă, sonoritățile stereofonice, spectrale ale contrabaștilor din „Movemur et sumus" de Iancu Dumitrescu.

M. În comparație cu autorii francezi, românii par a ști ce vor, stăpînesc propriul drum. Compozitorii români știu să se facă înțeleși, știu să-și impună imediat, prin partitură, sau direct, prin lucrul cu interpreții — crezul lor componistic.

D. Doresc foarte mult să am în repertoriu lucrări de Niculescu, Stroe, Vieru sau Brînduș. Consider ca foarte importantă starea de aventură sonoră a componisticii românești, o aventură săvîrșită într-un teritoriu privat, în propriul ei spirit. Aceasta pe lîngă o exemplară știință, o bună tehnică a compoziției. În Franța marea majoritate a compozitorilor sînt fie academiști — stăpînind un registru tehnic impresionant, fie inovatori dar lipsiți de tehnică. La compozitorii români am observat ștergerea barierelor dintre tehnică și deschidere, tehnica fiind aliată intențiilor. În aceasta constă, cred, forța școlii românești de compoziție.

Liviu DĂNCEANU

Orchestra de cameră a inginerilor

Concertul Orchestrei de cameră a inginerilor, condusă de dr. inginer *Petru Ghenghea,* al doilea în această stagiune pe scena Ateneului, a evidențiat rezultatele la care poate ajunge o formație de amatori în al cărei mod de lucru determinate sînt seriozitatea, perseverența și bunul gust. Oprindu-se asupra unor pagini de Händel (*Concertul pentru orgă în Sol major, op. 4 nr. 1*), Mozart (*Simfonia concertantă în Mi bemol major* — K.V. 364), Filip Lazăr (Largo din *Concerto grosso nr. 1*), Achim Stoia (*Hațegana* din *Suita I*) și Weber (*Invitația la vals*), Petru Ghenghea s-a dovedit a fi un bun cunoscător al muzicii și al posibilităților orchestrei, pe care le fructifică cu eficiență. Soliștii serii — *Iosif Gerstenengst* același maestru al registrației, *Eugen Popescu-Doreanu* (un „alto" binevenit în Mozart) și dr. ing. *Mircea Cazacu* — vioară —, vădind o permanentă grijă pentru acuratețea stilistică (chiar dacă uneori perfecțiunea intonației lăsa de dorit).

În concluzie, o manifestare artistică demnă de toată lauda, probînd nivelul atins de această formație prin muncă și nobilă pasiune pentru artă.

Michaela ROȘU

Concertul orchestrei medicilor

Cunoscută dintr-o îndelungată, bogată și frumoasă tradiție de concerte, Orchestra de cameră a medicilor, dirijată de dr. Ermil Nichifor este urmărită întotdeauna cu interes de publicul meloman. Programele prezentate sînt alese adesea din literatura muzicală universală a diferitelor epoci și stiluri, la care se adaugă și lucrări din creația simfonică românească, uneori chiar prime audiții ce îi sînt dedicate.

Concertul din 9 mai a fost, de fapt, un concert de concerte, în care și-au demonstrat măiestria interpretativă, soliști amatori sau profesioniști, evoluînd în piese concertante de Johann Sebastian Bach, Ernest Chausson si Ludwig van Beethoven.

Am putut audia astfel, în interpretarea violonistei Tatiana Noia și a oboistului Alexandru Gheorghiu, *Concertul pentru vioară, oboi și orchestră în re minor* de Johann Sebastian Bach. Evoluția bine sincronizată a celor doi soliști, dialogul contrapunctic sever, expresivitatea profundă a interpretării au relevat deosebita sensibilitate a soliștilor, precum și o tehnică instrumentală ce a învins dificultățile partiturii. Tinerii soliști au reușit să transmită publicului o parte din tensiunea reținută a sonorităților bachiene, completîndu-se fericit unul pe celălalt prin timbrul cald și vibrat al viorii și al oboiului. Atenția dirijorului a echilibrat dialogul soliști-orchestră, dozînd intensitățile și estompînd stridențele.

Vibrant și el, dar în sensul patosului romantic, *Poemul pentru vioară și orchestră* de Ernest Chausson și-a aflat un tălmăcitor talentat, cu reale calități violonistice, în persoana elevului la Liceul de artă „George Enescu", Liviu Ailincăi, deținător al Premiului I la Concursul „Lira de aur", Suceava 1982. Aplombul solistic, dezinvoltura execuției, bazată pe o tehnică bine stăpînită, promite o frumoasă evoluție a tînărului solist în viitor. Pentru concertul de față, Liviu Ailincăi a lăsat să se întrevadă posibilitățile sale de a sugera subtila nuanțare poetică a *Poemului*

de Chausson, în desfășurarea sa continuă și plină de culoare. În această lucrare, orchestra a preferat acompaniamentul discret, dînd posibilitate solistului să se evidențieze permanent.

Al treilea concert al acestei seri a avut-o ca solistă pe pianista Graziela Georgia. Pagină de mare dificultate tehnică pentru orice pianist profesionist, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* de Beethoven a fost executat cu nebănuită ușurință, Graziela Giorgia dovedindu-se stăpînă pe claviatură și depășind, cu un plus de concentrare, momentele cadențiale deosebit de dificile — remarcabilă performanță în acest caz. Alături de solistă, orchestra s-a integrat stilului, fără ostentație, urmărind cursivitatea și exactitatea partiturii.

Meritul primordial îi revine, desigur, dirijorului dr. Ermil Nichifor, mentor și animator al formației, canalizînd talentele și pasiunile medicilor muzicieni, concentrîndu-le în această meritorie Orchestră de cameră care a realizat numeroase concerte pe scena Ateneului Român, oferind satisfacția implicării directe în actul interpretativ al artiștilor amatori de pe podium, cît și a acelela indirecte a melomanilor din sală. Un concert de concerte care îmbogățește seria aparițiilor publice ale Orchestrei de cameră a medicilor.

Mihaela MARINESCU

Formații camerale

Concertul formației „Hyperion" condusă de Iancu Dumitrescu, susținut în studioul 8 al Radioteleviziunii, a alăturat lucrări contemporane românești și străine.

„Memorii subterane" pentru flaut, clarinet și violoncel de Claude Lefebvre alcătuiește un univers unde dominante sînt micronuanțele ; partitura se bucură de acea modicitate sonoră necesară unei emergențe a reliefurilor din infinitezimalul joc al modalităților interșanjabile de atac, de dispunere a acordurilor în poziție, de nuanțare și coloratie. În *„Variațiuni în formă de stea"* pentru bandă și percuție de Guy Reibel, structurarea piesei se face din pulsația cvasialeatoare a reliefului sonor izvorît din continua raportare a percuționistului la curgerea benzii. Cu alte cuvinte, derularea unui discurs sonor deja confecționat, înpestrițîndu-se cu intervenții susceptibile de a primi o doză de subiectivitate, duce la o globalitate a cărei posibilă diferită dimensionare se intuiește ușor, purtînd însă o anumită irevocabilitate a gestului componistic ca o consecință a marjei destul de restrînse atribuite momentului aleator. *„Labirinturi" pentru trombon* de Jean-Etienne Marie se aseamănă mult, în intenționalitate componistică, cu prima lucrare ; aceeași estetică a proiecției asemenea din segmente de dreaptă orînduite în planuri diferite guvernează această partitură, destul de ternă la o primă înfățișare. Scriind *„Ping-squash" pentru doi percuționiști*, Francis Miroglio pare să încerce o inaderență la o estetică — am văzut deja — regăsibilă în principiile unei școli componistice. În realitate, inflexibilitatea privirii se modulează aici la dimensiunile sonor-spectaculare ale percuției ; apelînd la aceeași modalitate de desprindere a unei rezultante chiar și din sonoritățile impozante ale percuției, prin modelarea contrastelor, se obține ceva asemănător etosului primelor lucrări. *„Vortex" pentru bandă magnetică* de Denis Smalley este o mostră din teritoriile deschizîndu-se în fața lumii interioare prin folosirea complexă a mijloacelor electronice ; lucrarea reprezintă un etalon pentru gradul de dezvoltare al acestora. *„Spectacol pentru o clipă trecută"* de Octavian Nemescu aparține unei estetici deopotrivă spectaculare și introvertite : din intruzia realului în echivoc, a existentului în nonexistent, a concretizării în neconcretizat, se generează o entitate cu valențe monadice prin generalitate. Autorul nu insistă aici asupra obiectului sonor (in) creat ; interesul se deplasează asupra clipei tranziției de la un regim la altul (dinspre irealitate către aievea), moment căpătînd pe deplin valențele spectacularului anunțat în titlu. În *„Uber das i Ging" pentru ansamblu* de Giselher Smekal, culoarea filosofiei extrem-orientale se face pertinent simțită ; este aici o muzică care cere ascultătorului să-și regleze sensibilitatea în funcție de un regim de existență anterior (și coexistînd cu) unei filosofii aparte. Muzica este, în acest fel, deopotrivă expresie a principiului filosofic, a atitudinii potrivite pentru a face filosofie și act artistic (în sens european — nu există aici ireconciliabile antinomii), provocator de etos. *„Cantus firmus novus" pentru ansamblu* de Nicolae Brînduș este o reiterare a unei cvasiaccidentalii sonore care, în intenție și consecventă realizare, primește profil, traiectorie, grosimi și intensități de unde se structurează momente cu început și sfîrșit, prin convenție denumite execuții publice în concert ; e aici o interesantă apropiere de principiile multor muzici pe scurt descrise mai sus în pofida *(coincidența oppositorium)* cartezianismului de la temelia acestei lucrări. *Quasi-sonata pentru chitară* de Liviu Dănceanu particularizează două aspecte : acela al simbiozei creatoare compozitor — instrumentist și cel al dialecticii (re)considerării formelor tradiționale. În plus, există aici și o dimensiune a spectacolului care nu distonează. *Nopți magnetice* pentru bandă de magnetofon de Iancu Dumitrescu îngăduie o afirmație privind tipologia etosului și strategia componistică a autorului : plecînd de la certitudinea că autorul preferă registrele înalte ale diapazonului auditiv, cred că, într-un fel, muzica sa tinde spre o completitudine (intenționat, nedesăvîrșită) lipsindu-i, clar, principiul afirmației. Aici există numai o consecuție, aceea a rezultantei unui (omis) atac în registrul grav.

Viorel CREȚU

Am asistat în sala „Casandra" la un concert de muzică tradițională japoneză prezentat de formația instrumentală *GUNN* din Sapporo compusă din *Okatoyo* și *Noriko Sanagi, Seiko Yamamoto, Ukato Kiyomo* și *Yoshikazu Iwamoto.* Un grup de cinci interpreți care cîntau la instrumente de coarde *(koto)* și din gură și, unul dintre ei la un fel de fluier (de fapt, o familie de fluiere) numite *shakuhachi.* Instrumentul de coarde era o ciudată alcătuire de fibre elastice care se ciupeau în diferite locuri, fiecare fibră în parte sau grup de fibre avînd posibilitatea unui acordaj rapid chiar în timpul jocului, cu ajutorul unor „căluși" mobile.

Desigur în comparație cu alte mostre de muzică tradițională japoneză ce ne sînt cunoscute fie de pe discuri (mă gîndesc, printre altele la colecția UNESCO) fie din spectacole și concerte, apariția respectivei formații și programul prezentat ar fi putut părea oarecum monocrome și destul de modeste. Sau, poate, pregătirea noastră muzicală ne-ar incita spre o mai mare diversitate fie timbrală, fie „gestual" muzicală. Este, desigur, o problemă specifică de ecuație culturală. Deși tot prin prisma acelorași asociații eram fascinat de melopeele de mare finețe, nostalgice, ale instrumentelor de suflat, de acompaniamentul auster al celor de coarde, de anume *micro* timbralitate reieșind din jocul comun în sînul aceleiași ambianțe neschimbătoare. În cea de a doua parte a concertului ne-a fost oferită muzică contemporană japoneză scrisă pentru aceste două tipuri de instrumente de compozitorii *Teizo Matsymura, Masao Matsumoto* și *Micho Miyagi.* Remarcăm și de astă dată aceleași tendințe pe care le mai descoperisem și la alte culturi extrem orientale, fiind vorba despre etape anume de asimilare și integrare a culturii muzicale occidentale în propria spiritualitate, cu toate fazele ei inevitabile (vezi școlile naționale). Mi-a reținut în mod deosebit atenția muzica primului dintre compozitorii citați, scrisă în vederea Expoziției de la Osaka din anul 1969 (la care s-a manifestat și Stockhausen cu lucrarea sa *„Aus den sieben Tage").* O piesă de o deosebită distincție *compusă* de un

condei deja profund aculturat, stilizată în toate resorturile sale intime ... Un concert incitant, oricum.

Nicolae BRÎNDUȘ

Prezență activă și distinsă, *Trio Baroc* s-a instalat cu autoritate în viața de concert a Capitalei. Anii care au trecut de la debut încoace nu au făcut decît să confirme — concert de concert, apariție de apariție — existența unei formații camerale ale cărei evoluții de înaltă ținută interpretativă trădează bunul gust în alcătuirea unor programe de interes, ca și un subliniat profesionalism în tălmăcirea lor.

Am urmărit cu plăcere cea mai recentă apariție a formației într-un program de Johann Sebastian Bach. Formația are nu numai omogenitate (artiștii sînt sensibili, subtili și rafinați), ci și stil. Un discret spirit de ansamblu, cameral, domină evoluția muzicală. Fiecare dintre cei trei muzicieni, flautistul *Nicolae Maxim*, oboistul *Adrian Petrescu* și fagotistul *Mihai Tănăsilă*, știe să-și păstreze individualitatea artistică, avînd — în egală măsură capacitatea fuziunii în ansamblu. Verbul instrumental al fiecăruia are noblețe și expresivitate. Ansamblul s-a bucurat de colaborarea violonistei *Smaranda Maxim* (ce s-a plasat bine în stil) și al acestei admirabile, neobosite, dăruite soprane care este *Georgeta Stoleriu*. Artista s-a consacrat de mulți ani muzicii vechi; ea o slujește cu o voce pură, admirabilă (am zice „predestinată" repertoriului pe care îl abordează cu inteligență și o mare cultură stilistică). Apariția pe afiș a acestui prestigios nume a devenit, de mult, obișnuită — ca și „cotidiană". Georgeta Stoleriu ne-a învățat cu interpretări de cea mai aleasă calitate, perfecte, ne-a învățat ca acestea să ne pară firești — acel firesc al interpretării autentice. Se va pleca, oare, vreodată cineva să evoce consistent cariera de pînă acum și admirabilele promisiuni pentru viitor ale acestei minunate artiste ? Dacă da, atunci se va face un meritat act de dreptate.

Theodor DRĂGULESCU

Cvartetul *Pro Musica* alcătuit din patru membri proeminenți ai Orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", *Cristian Ifrim*, *Marin Cezar*, *Ioan Vasile* și *Dan Cavasi* și-a legat numele în primul rînd de promovarea muzicii românești. Astfel, ultimele lucrări ale regretatului Tudor Ciortea ca și piese de Doru Popovici, Mihai Moldovan etc., și-au găsit în cei patru muzicieni interpreți ideali. Participările lor la Festivalul de Muzică de cameră de la Brașov, ca și peste hotare, la Roma ori la Paris au însemnat tot atîtea succese prilejuind elogioase aprecieri. În recitalul de care ne ocupăm *Pro Musica* s-a oprit la trei titani ai muzicii universale : Beethoven, Ravel și Bartók.

În *Cvartetul nr. 10 în mi bemol major* de Beethoven s-a impus încă de la începutul primei părți (Poco adagio) omogenitatea formației, muzicalitatea, disciplina de ansamblu. Iar în *Cvartetul în fa major* de Ravel reținînd în prima parte sunetul deosebit al violei aproape am trecut cu vederea anumite ezitări la atac ale celor patru instrumente. Partea a doua a acestei lucrări, cu celebrele sale pizzicate, ca o pictură impresionistă dar și cu „valurile" sonore desprinse parcă dintr-un tablou de Aivazovski au scos din nou în evidență sudura formației, disciplina ei. Și dacă partea a treia este, cel puțin la început, dominată de violă, cea de a patra, cu dramatismul ei surprinzător a pus în plină strălucire pe toți cei patru interpreți de pe podium. În primul *Cvartet* de Bartók tensiunea dramatică proprie compozitorului maghiar, curgerea muzicală într-un singur șuvoi, cu puncte de paroxism dar și cu momente de acumulări, trecerile de la o mișcare la alta cu anticipări subtil presimțite, fac din acest opus o piatră de încercare pentru orice cvartet. Aici violoncelului îi revine misiunea cea mai dificilă. Desele sale apariții solistice, elementele de virtuozitate abundă, sunetul trebuind să pătrundă dar să și învăluie această atmosferă tulburătoare. Dan Cavasi s-a achitat fără repros de această sarcină dificilă. Cele arătate mai sus nu umbresc nici un moment însă meritele celorlalți trei interpreți, supuși la rîndul lor unor eforturi deosebite de o partitură extrem de pretențioasă, un perpetuum mobile în care omogenitatea valorică și sonoră joacă un rol decisiv. Lucru pe care Cristian Ifrim, Marin Cezar, Ioan Vasile și Dan Cavasi l-au reușit pe deplin și aici ca și pe parcursul întregii seri de excepție pe care ne-au oferit-o.

Cristian MIHĂILESCU

Constituit doar de cîteva stagiuni, Cvartetul de coarde „Clasic" animat de violonistul Arcadie Zanca (partenerii săi sînt Valeriu Rădulescu, Eugenia Deaconu și Teodor Pașol) este deosebit de activ (în medie o apariție publică la 2—3 luni). Concertul de la sfîrșitul lunii martie a cuprins cvartetele *op. 76 nr. 5*, în re major de Haydn, în si bemol major, *KV 159* de Mozart, în la major, *op. 33 nr. 6* de Boccherini și cel în fa diez minor, *op. 108* de Șostakovici — după cum se vede un program preponderent consonant cu denumirea formației. Cultivarea unui astfel de repertoriu este benefică și pentru muzicieni și are un incontestabil rol formativ pentru public. Cei patru muzicieni au calități instrumentale și de expresie care le îngăduie să creeze climatul propriu lucrărilor abordate : sprinteneală și echilibru, admirabilă conducere a cantilenei (la vioara I) și sensibilă subliniere a armoniilor în Haydn, eleganță, noblețe și luminozitate în Mozart, însuflețire, amabilitate, șăgălnicie în Boccherini, tensiune reținută, tentă de burlesc dramatic și exuberanța ca și halucinantă în Șostakovici. Cu alte cuvinte, Cvartetul „Clasic" și-a căpătat statutul unui ansamblu de remarcabilă profesionalitate, oferind garanția unor programe de substanță, cîntate cu dăruire dublată de capacitatea de a le reda în stilul propriu, cuvenit.

Petre CODREANU

Recitaluri

Consistența și soliditatea programului de recital pentru care au optat violonista *Anda Petrovici* și pianistul *Nicolae Licareț* este, dincolo de oricare alte argumente, elocventă pentru profesionalismul acestor instrumentiști ; un program nu numai organic construit, dintr-o singură categorie de lucrări — sonate —, nu numai divers stilistic și cronologic ordonat, dar și propunînd capodopere ale genului în care perfecțiunea este egalată de complexitate. Cei trei B — Bach, Beethoven, Brahms —, reuniți aici, aveau să ofere publicului posibilitatea de a discerne calități fundamentale pentru interpreți, manifestate chiar în zona de cea mai largă audiență a repertoriului universal. *Sonata a II-a în la major* de Bach, cîntată cu acea liniște interioară fără de care muzica seninului și profundului Cantor de la Leipzig nu-și poate dezvălui pe deplin frumusețile (acea liniște atît de greu de atins, mai cu seamă la începutul unui concert — cînd emoția crează adesea interpretului o stare de agitație), a enunțat din capul locului un sensibil acord între cei doi instrumentiști, la parametrii fidelității față de text ca și la aceia ai echilibrului sonor, ai construcției interpretative de ansamblu și de amănunt, ai gîndirii și trăirii. Poate că grija de a fi „în stil" a făcut ca primele două mișcări să pară mai plate, mai lipsite de relief, cu toată sensibilitatea și inteligența frazării ; în schimb, al doilea Andante s-a distins prin rafinamentul meditației, prin interiorizarea expresiei, accentuată de sunetul mat al viorii, venind parcă de departe ; iar Prestoul final — cu o scriitură

deosebit de dificilă întredințată pianului —, a fost cîntat cu brio, cu un simț polifonic și o forță a tensiunii remarcabile. Pentru *Sonata a VII-a în do minor* de Beethoven, Anda Petrovici (sau vioara ei — e foarte dificil de precizat) nu are un sunet suficient de strălucitor și penetrant, dar velocitatea și expresivitatea interpretei răscumpără această primă impresie. Drept este că și Nicolae Licareț știe să dozeze admirabil sonoritățile pianului (ample și masive, în aceste lucrări scrise de fapt pentru pian și vioară), menajîndu-și și susținîndu-și partenera cu o solicitudine de veritabil muzician. Versiunea lor a fost astfel una eminamente feminină, înlocuind forța, vehemența beethoveniană cu căldura unei emoții de natură lirică, foarte potrivită pentru mișcările centrale ale lucrării, delicatul Adagio și sprințarul Scherzo — căruia i se dezvăluia totodată întreg umorul bonom.

În sfîrșit, *Sonata I în sol major* de Brahms convenea cel mai bine calităților violonistei — de la natura tonului și pînă la expresia de un contagios romantism. Emoția de o factură complexă, stimulată deopotrivă de rafinamentul țesăturilor suave și de culminațiile în forță ale tensiunilor savant acumulate, s-a transmis convingător publicului și în acest final de recital, unde Anda Petrovici și Nicolae Licareț au concentrat cu cel mai mare randament calitățile indispensabile cuplului de sonate pentru vioară și pian.

Reprezentant al unei școli organistice cu străvechi și solide tradiții, *Peter Schwartz* manifestă gustul — destul de larg împărtășit de către muzicienii români, de altfel — pentru raportarea creației contemporane la aceea a veacurilor mai îndepărtate. Un program în care o *Ciaccona* (în la minor) compusă de Johann Nepomuk David în 1927, *Dipticul* scris de Olivier Messiaen în 1930 și o altă *Ciaccona* (din *Cantata op. 91*), elaborată de Anatol Vieru alternau cu *Preludiu și Fuga în la minor, BWV 543, Triosonata în sol major, BWV 530* și *Partite diverse*, BWV 768 de Johann Sebastian Bach nu poate — așa cum lăsam din capul locului să se-nțeleagă — surprinde, nici șoca deci publicul bucureștean, familiarizat deja cu acest gen de concert ce îi solicită adaptarea rapidă cu universurile sonore atît de diverse ale diferitelor epoci. Capacitatea de trecere bruscă de la un stil la altul rămîne însă, desigur, o probă de dificultate pentru orice interpret — chiar și pentru unul atît de sigur pe meseria sa cum este organistul Peter Schwartz. Dincolo de ea, interpretul găsește resurse și pentru alte demonstrații de măiestrie. Printre ele, cea mai însemnată mi s-a părut a fi maniera originală de tratare a țesăturii polifonice bachiene : uneori atenția ascultătorului este proiectată asupra liniilor esențiale ale construcției contrapunctice, printr-o voită neglijare a pasajelor în valori mici, ce apar estompate și datorită unei viteze atît de mari de execuție încît perceperea distinctă a fiecărei note devine imposibilă (desigur, o astfel de interpretare poate fi acuzată că nu este „în stil", căci pe vremea lui Bach nici tehnica instrumentului, nici cea instrumentală n-ar fi permis un asemenea tempo), iar alteori, dimpotrivă (în *Fugă* de pildă), Peter Schwartz ascunde tema înveșmîntînd-o în culori mai șterse și prin registrație face să strălucească tocmai accesoriile ei (procedeu care mărește plăcerea auditorului de a descoperi și urmări firul conducător, față de situațiile în care acesta i se oferă de-a gata). La aceasta se adaugă ingeniozitatea construirii ciclului de *Partite* prin alternarea contrastantă a unei serii colorate în nuanțe delicate, cu timbruri suave, cu aromă de epocă, degajînd o amosferă intimă, camerală — cu cîte o pieșă de grandoare a expresiei sonore, ce încununează din loc în loc arcuirea tensională a ansamblului, ca și efectele timbrale din partea a doua a *Triosonatei* (efecte despre care fără exagerare se poate afirma că n-au mai fost realizate pînă acum pe orga Ateneului Român), sugerînd asocierea savuroasă a trei vechi instrumente de suflat.

Cît privește creația contemporană, Peter Schwartz slujește cu egală devoțiune densitatea și complexitatea polifoniei moderne a lui Messiaen, exploatînd inteligent nervul ritmic, luxurianța, forța cosmică, misterul halucinant ale partiturii acestuia ca și demersul întreprins de Johann Nepomuk David (ce-și propune desfigurarea unei teme de cea mai pură descendență barocă, prin aglomerări de linii polifonice disonant suprapuse și prin figurații cu densă încărcătură armonică), aflîndu-și totodată un domeniu de largă desfășurare a fanteziei sale coloristice în *Ciaccona* lui Anatol Vieru, concepută ca un imens arc, răsturnat față de obișnuitele trasee dinamice și tensionale propuse în muzică : imensul lui decrescendo, sugerat admirabil de scriitura însăși, ajunge pînă la nuanțe de o delicatețe extremă, îndulcită și de timbrurile rafinate în care organistul îmbracă acest proces de rarefiere și încetinire a masivei substanțe inițiale.

Luminița VARTOLOMEI

Am mai avut prilejul să ascultăm muzicieni japonezi și de fiecare dată am constatat că nivelul lor ține pasul cu dezvoltarea impetuoasă în domeniul tehnologic caracteristică acestui popor harnic, tenace și înzestrat. Era de așteptat ca evoluția lui Imai Akira să fie de un profesionalism incontestabil, căci la numai 30 de ani, acesta are un palmares frumos : concerte în țara sa, în Europa, concursuri care l-au impus, activitate didactică (la Viena este asistentul fostului său profesor, celebrul Paul Badura-Skoda). Pentru primul său recital la București (31 martie, la Ateneul Român), Imai Akira a ales un program Schubert *(3 piese, Fantezia „Călătorul")*, căruia i-a alăturat 3 autori din țara sa — Miyoshi Akira, Shishido Mutsuo, Yashiro Akio. Era de așteptat, de asemenea, ca la formația sa muzica lui Schubert să-i fie familiară : naturaletea frazei melodice, plinătatea sentimentului, sensul figurațiilor armonice, echilibrul arhitectonic, simțul planurilor componistice s-au făcut din plin remarcate. În privința lucrărilor japoneze, atenția ne-a fost reținută, firește, în primul rînd, de lumea lor sonoră, interpretarea garantînd neîndoielnic, în acest context, autenticitatea stilistică. Suita *In such time* de Miyoshi este alcătuită din cinci părți miniaturale (ca durată și problematică), cu tentă descriptivă, bizuite pe intonații și ritmuri de accentuată factură folclorică. *Toccata* de Shishido (datată 1966) are o vivacitate interioară fenomenală, un caracter popular disimulat și armonii proaspete, ingenioase. *Sonata* de Yashiro, scrisă la Paris, demonstrează o admirabilă măiestrie în planul gîndirii pur componistice (alternanța stărilor fundamentale și trecerile fin gradate sau prin contraste vehemente, noblețea și austeritatea melodică, tensiunea și culoarea armonică, străfulgerările de conștiință sonoră niponă bine aduse și prezentate în momentele cele mai potrivite, arcuirea formală ingenioasă cu reverberatiile neoclasice austere) și în cel al utilizării scriiturii pur pianistice. Imai Akira — iată un nume care trebuie reținut pentru arta sa și pentru eficienta promovare a valorilor creațiilor compatrioților săi.

★

Genul sonatei cuprinde valori considerabile, a căror frecvență în viața noastră de concert este suficient de susținută ; mai rară este însă prezența violoncelului și, din acest punct de vedere, trebuie înregistrată ca deosebit de reușită evoluția la începutul lunii martie a lui Ștefan Kerekeș în compania pianistei Maria Fotino. Raportul dintre cele două instrumente este de egalitate deplină și implică unitatea concepției, stăpînirea deplină a resurselor tehnice, afinitatea în planul sensibilității și expresiei ; de aceea, cuplurile de sonate se constituie anevoie și sînt, explicabil, mai deosebite. S-ar părea că remarca noastră este contrazisă de concertul comentat, Ștefan Kerekeș activînd în principal la Timișoara (în orchestră, ca membru în formații camerale diverse, ca solist) și Maria

Fotino la București ; trebuie știut însă că violoncelistul este discipol al lui Ion Fotino, întîlnindu-se astfel pe același făgaș estetic-interpretativ cu sora reputatului profesor. Structura programului denotă gust ales, curajul înfruntării unor partituri mai mult decît redutabile și, după consumarea recitalului, îndreptățește elogiul unei execuții-eveniment. Înscriem în această categorie redarea densei *Sonate op. 26 nr. 2* de Enescu (și nu vom obosi îndemnînd pe interpreți și organizatori în a promova astfel de bijuterii enesciene din păcate rar întîlnite în sălile noastre de concert), pentru finețea detaliului și organicitatea arhitectonică, apoi poezia caracteristică tălmăcirii *Sonatei op. 38* de Brahms și acuratețea execuției celei *op. 102 nr. 2* de Beethoven. Dacă Maria Fotino are un renume puternic consolidat în viața muzicală românească, prin acest recital tînărul violoncelist Ștefan Kerekeș se relevă cu totul demn de a-i sta alături

Petre CODREANU

Lena Vieru este o pianistă deja formată, care merge cu pași siguri spre o carieră strălucită. Ultimul său recital susținut în sala Muzeului de artă a R.S.R. ne-a confirmat speranțe mai vechi și ne-a îmbogățit cu surprize. Ea a interpretat trei lucrări de bază ale repertoriului pianistic, debutînd cu *Sonata în sol major op. 78* de Schubert, continuînd cu *Sonata* de Bartók și încheind recitalul cu ciclul *Images II* de Debussy.

Ceea ce răzbate din arta Lenei Vieru este, alături de o din ce în ce mai sigură stăpînire a mijloacelor, o puternică înclinație spre coloristica pianului, așa cum s-a reliefat cu precădere în ultima lucrare (chiar pe un pian dezacordat, cu care cam începem să ne resemnăm în incinta respectivă). Lena Vieru își afirmă cu aplomb calitățile de muziciană înnăscută și crescută în cea mai elevată ambianță culturală, pregătirea dobîndită în casă și în școală și, mai ales, *seriozitatea* în tot ceea ce face : fie că este vorba despre apariții pasagere în lucrări „de familie", fie că este vorba despre capodoperele literaturii universale și românești. Poate că numai o doză exagerată de reținere (umană și artistică) o împiedică încă să-și cucerească locul bine meritat pe firmamentul artei noastre pianistice. Schubert a fost fin nuanțat și excelent edificat, Bartók a răzbătut în totalitatea elementelor „mikrokosmice" la cea mai înaltă cotă iar Debussy a împlinit cu tot rafinamentul implicit imaginea unei artiste de viitor.

N. B.

Există, în marile colective muzicale, artiști de talie solistică. Este unul dintre temeiurile valorii înalte a acestor colective. Filarmonica bucureșteană numără, poate, cei mai mulți asemenea artiști — în orchestra simfonică, în cor. Apariția, uneori, a acestora ca soliști — instrumentiști sau cîntăreți — face totdeauna plăcere, plăcere în sine, artistică, dar și plăcerea de a desprinde din cvasianonimatul colectiv personalități muzicale — uneori de mare valoare. Cu asemenea gînduri am plecat de la dublul recital susținut în Sala Studio a Ateneului de soprana *Mădălina Muche* și mezzosoprana *Steliana Calos*, ambele făcînd parte din Corul Filarmonicii „George Enescu".

Seara de muzică franceză oferită de cele două cîntărețe a fost, încă o dată, relevantă în sensul celor de mai sus. „Încă o dată" — pentru că atît Mădălina Muche cît și Steliana Calos au apărut la rampă, ca soliste, de nenumărate ori.

Mădălina Muche are un cînt vocal de o stranie expresivitate. Încercînd să-i categorisească vocea, semnatarul acestor rînduri se află în dificultate — și poate nu numai el. Un ambitus mare, varietatea culorilor timbrale în zona diverselor registre, o emisie — și ea de mare diversitate, jocul foarte personal al nuanțelor — toate acestea dau vocii un farmec aparte.

Steliana Calos este o artistă de mare rafinament interpretativ și cultură stilistică. Vocea ei, acum de mezzosoprană, cu un registru mediu ferm, temeinic așezat, un „grav" expresiv și cu cel acut foarte potrivit pentru momentele dramatice, vocea Stelianei Calos, deci, este un „instrument" complex pe care artista îl stăpînește cu autoritate.

Să mai adăugăm că am reținut — la amîndouă — o fină muzicalitate, frazare îngrijită, ca și o notabilă capacitate de a trece de la o zonă stilistică la alta — cum a fost cazul și în recitalul pe care îl consemnăm. De la Lully și Grétry, la Ambroise Thomas și Jules Massenet, de la Saint-Saëns și Charpentier, la Gounod și Bizet — aceasta înseamnă să navighezi între cote stilistice care, oricît ar fi de puternic înrudite prin spiritul muzicii franceze care le reunește, sînt totuși depărtate unele de altele ! Mădălina Muche și Steliana Calos au trecut această probă cu dezinvoltură. Foarte frumos au sunat ariile mai vechi (Lully, Grétry) sau mai noi, dar diafane, lirice (Thomas) ; iar în ariile străbătute de accente dramatice, patetice, senzuale (Saint-Saëns, Bizet) protagonistele au lăsat să se simtă și înclinațiile lor personale pentru o asemenea muzică. Mădălina Muche și Steliana Calos au, într-adevăr, calități deosebite pentru muzica expresiv dramatică.

Publicul a salutat cu căldură aceste două demersuri interpretative judecîndu-le extrem de favorabil în ansamblul lor.

Theodor DRĂGULESCU

Un recital de pian cuprinzînd trei sonate celebre (două de Beethoven și una de Brahms) se poate considera, cu prisosință, edificator pentru cota valorică atinsă de interpret la un anumit moment. Acestea au fost datele serii susținute sub cupola Ateneului de pianistul *Iosif Ion Prunner*.

Atacînd mai întîi opusul beethovenian 27 nr. 2 în do diez minor, *Sonata lunii* s-a putut constata rigoarea gîndirii muzicale a tînărului interpret. Marile secvențe apar în interdependența lor, păstrîndu-se echilibrul ce conduce spre piscul părții a treia „presto agitato" unde toate dificultățile tehnice sînt trecute cu succes. Și în cea de a doua Sonată beethoveniană din program, opus 81 în mi bemol major *Les adieux*, cu caracterul său cvasi-programic, Prunner a rezistat, tehnic și psihic, tempoului impus de partitură, realizînd pagini de o remarcabilă acuratețe. *Sonata nr. 1 în do major*, op. 1, de Brahms este un maraton pianistic. Mîna de maestru a lui Brahms își pune pecetea încă de la prima sa sonată. Se simte cu pregnanță stilul ce-i va fi caracteristic pentru întreaga operă. Brahms melodistul, Brahms „dramaturgul", Brahms inovatorul (în acest sens intrarea în partea a treia este elocventă). Iosif Ion Prunner a apărut aici mai șovăielnic. Sunetul său amplu a fost minat de un tușeu dur, mai puțin calitativ, cu precădere în părțile intime. Dacă partea a treia a apărut din nou remarcabil gîndită, în ultima parte, Allegro, au apărut unele imperfecțiuni tehnice pe alocuri supărătoare chiar. A fost, cum spuneam, un recital edificator pentru un tînăr pianist aflat în faza căutării unui drum propriu.

Cristian MIHĂILESCU

O nouă întîlnire pe scena Ateneului Român cu școala chitaristică italiană care prin Piero Bonaguri și, recent, prin duetul alcătuit din *Vicenzo di Benedetto* și *Arturo Tallini* a probat de fiecare dată seriozitatea și competența interpretării creației dedicate acestui instrument. Perindîndu-se prin epoci stilistice diferite — de la G. Frescobaldi *(3 Canzonete)*, J. S. Bach *(Concertul italian* în transcripția lui Arturo Tallini), D. Scarlatti *(3 Sonate)*, M. Giuliani *(Variațiunile opus 130)* pînă la M. C. Tedesco *(Preludiu și fugă 1—2)* și L. Petit *(Tarantella)*, Vicenzo di Benedetto și Arturo Tallini au demonstrat o asimilare perfectă a caracteristicilor stilistice ale fiecărui opus. Climatul repertorial a fost întregit prin abordarea piesei *Gentlie* de Irma Revanale, un compozitor contemporan reprezentativ în ce privește creația destinată chitarei. Completarea oferită de interpreți a acestei seri de muzică (este vorba despre bisurile *Dansului spa-*

niol nr. 1, Dansul morarului de M. de Falla și *Joc popular românesc* de Béla Bartók) a întărit bunele aprecieri de care s-a bucurat duo-ul italian din partea unui public entuziast și receptiv.

Vasile COLȚEA

Seara de sonate de la Muzeul de artă R.S.R. de marți, 24 aprilie, i-a avut drept protagoniști pe Ion Marius Lăcraru și Raluca Ioana Gander, doi tineri interpreți. Apreciați și pentru munca lor didactică, ambii soliști și-au ales, poate deliberat, un program care făcea traveling peste secole, de la Bach la Liviu Comes. Intenția nu era ușor de pus în practică dată fiind diversitatea stilistică propriu zisă : în afara celor mai sus citați, pe afiș figurau Mozart, Beethoven, Brahms...

Chiar dacă Ion Marius Lăcraru nu este un virtuoz în toate momentele, arcușul său este ferm, frazarea diferențiată, iar tonul amplu îl destină secțiunilor lirice, mișcărilor lente. Acuratețea și siguranța, chiar dacă pe alocuri au dus la trenări, fac parte din calitățile sale interpretative. Eliminînd o anume sfială, o crispare involuntară care se simte în jocul său violonistic, Ion Marius Lăcraru ar putea deveni un bun tălmăcitor al muzicii de cameră grație inteligenței și fineței cu care abordează partiturile. Raluca Ioana Gander, fără a avea o formație pianistică propriu zisă, ne-a procurat satisfacția întîlnirii cu un muzician rafinat pentru care plonjarea în adîncul gîndului componistic este o primă condiție interpretativă. Partener egal de dialog, pianul a însoțit și a susținut demersul violonistic.

Conjugate, datele temperamentale ale interpreților au dat *Sonatei op. 30 nr. 1* de Beethoven o expresie fermă în partea I, alături de care lirismul părții secunde a conținut expresive traversări de pauze. În *Sonata in la major* de J. S. Bach, fără a marca vizibil de la bun început diferențierea stilistică, cei doi soliști au căutat să dea sunetelor și frazelor o rigoare și o claritate care, făcînd aluzie la preclasicism, a nuanțat și o cale de contemporaneizare a creației bachiene. Realizată ne-a apărut, din punct de vedere stilistic, secțiunea centrală a *Sonatei* de Bach, lucrare în care Ion Marius Lăcraru și Raluca Gander au recreat atmosfera într-un dialog în care sunetele își adresau chemări și se simțea o rețea tensională la nivel potențial. Prea colțuroase însă *detaché*-urile ultimei părți. Ar fi bine și dacă interpreții ar avea, pe viitor, grijă de legea istoricității nuanțării, pentru ca *forte*-le bachian să nu îl egaleze pe cel beethovenian, de exemplu.

Sonata de Liviu Comes, solidă implantare în teritorii de simțire românească, le-a prilejuit interpreților întîlnirea cu o pagină camerală în care și-au regăsit propria gîndire despre muzică. Egali ca evoluție în secțiunile de linã derulare melodică sau în cele de avîntată și robustă lansare în joc interpreții s-au dovedit la înălțimea partiturii, căreia i-au conferit o talnăcire plină de nerv și vigoare.

De asemenea, reușită în totalitate varianta interpretativă a *Sonatei in re minor* de Johannes Brahms. Plinătatea sonoră, revărsarea ei, erau preludiate de fine *crescendi*. Întreruptă de scurte arcușe, tot atîtea fulgerări sonore, efuziunea romantică reintra apoi, imperturbabil, în drepturile ei, probîndu-ne deplinul acord temperamental al interpreților. Încheind programul, *Sonata KV 303* de W. A. Mozart a prilejuit celor doi muzicieni etalarea calităților ce țin de dozarea cu maximum de finețe a sonorității. Tot aici, transparențele și puritatea textului mozartian au reliefat capacități tehnice adecvate.

Deja afirmată în peisajul vieții muzicale ca o sensibilă pianistă care caută, dincolo de semnele grafice ale partiturii înțelesuri noi, contrazicînd uneori păreri acreditate despre muzicieni și creații, Oana Velcovici a susținut miercuri 25 aprilie un recital la Muzeul de Artă al R.S.R. În program : Haydn, Beethoven, Chopin.

Sonata în do minor de Haydn a primit, în interpretarea Oanei Velcovici, o undă de dramatism, întreruptă de intervenții senine. Formulele secvențiale, mai ales, au cunoscut fina gradare de la simpla expunere la încărcarea lor de un dramatism reținut, topit în imperceptibile — la început — și apoi tot mai evidente schimbări de atitudine. Transparența melodică a primei părți, punctată de un continuu dialog al planurilor sonore cu expresive *ritenuti* care duceau la împlinirea imaginii de frămîntată căutare a adevărului, și-a aflat o firească continuare în partea secundă, în care gravitatea „zicerii" a fost mancată de aceeași dureroasă dar demnă expresie. Pentru a putea reliefa stările și cursul melodic, pianista a întrebuințat un tușeu diferențiat fin sau, din contră ferm, cerînd sunetelor moliciune, suplețe, dar și tărie cu potolite lucii diamantine. Prospețimea finalului, pagină ce îmbină atît de fericit virtuozitatea solistică și visarea poetică, i-a permis Oanei Velcovici etalarea resurselor de înțelegere și redare într-un veritabil periplu modulatoriu, la nivel de atitudine în fața corpului sonor : modelat în linii sigure, fluxul a părut cînd încărcat de rememorări, cînd detașat, simplu, firesc, net diferențiat de clipele sonore precedente, cînd plin de emoția încălzirii discursului muzical.

Pentru universul beethovenian, pentru pătrunderile pe poarta înțelegerii profunde a sensurilor, *Sonata Waldstein* este, alături de alte cîteva capodopere, o necesară experiență pianistică. Stăpînind atît mijloacele tehnice, cît și ființa sonoră cioplită din tăcere, Oana Velcovici s-a dovedit o interpretă dotată cu maturitatea gîndirii și cu o cultură a interpretării care a făcut-o să nu reediteze versiuni cunoscute, ci să se identifice cu capodopera, pentru care a aflat un nou timp al trăirilor. Subtilitatea jocului pianistic a îmbinat grava marcare a presentimentului existent în lucrare cu seninătatea aparentă a coralului sau cu gratia formulărilor din registrul acut. Mișcarea secundă, dedusă ca atmosferă din primele măsuri ale *Sonatei*, ca o pătrundere în adînc, dincolo de cortine, ocolind dureroase efuziuni a evoluat către zonele decantării melodice, de la minima adiere pianistică la solida înstăpînire în sunet. Pentru partea a treia, solista a ales calea unei virtuozități dublate de punctări lirice.

Programul părții a II-a a recitalului a debutat cu irizările raveliene din *Jeux d'eau*. Colorist manifestînd o suplețe deosebită în alegerea nuanțelor de transparență sau opacă liniaritate, Oana Velcovici a înmănunchiat lujerii sonori în buchetul unor proaspete miresme. *Studiul în do major* de Chopin, cu afirmări clare și expresia netă a începutului, a făcut loc pe parcurs unui comentariu susținut la aceleași cote ale expresiei, în viguroase elansări arpegiste. Următoarea pagină chopiniană *Studiu in do diez minor*, nostalgică dar totodată încrezătoare viziune, a făcut posibilă, în dialogul cu clapele, etalarea calităților de inteligent muzician ale Oanei Velcovici. Pentru a completa tripticul studiilor chopiniene alese de pianistă, *Studiul în do minor*, replica celui în *do major*, a stat și el mărturie pentru matura pătrundere dincolo de sunete și pentru tehnica de calitate a solistei. Programul s-a încheiat cu *Andante spianato* și *Marea poloneză op. 22* : gînditor și eteric sau, dimpotrivă, ancorat în concret, *Andantele* a fost conceput ca o preludiere a *Marii poloneze*, a cărei plinătate sonoră și avîntată chemare o recomandă pe Oana Velcovici pentru abordarea cuprinzătoare, pe viitor, a creației chopiniene.

Pianistă egală în evoluțiile pe podiumul de concert, Oana Velcovici se dovedește unul dintre acei interpreți-muzicieni pentru care gravitatea actului artistic exclude gratuitățile și facilul.

Carmen STOIANOV

Tineri interpreți

Viniciu Moroianu, exponent al tinerei generații de pianiști în plină afirmare, este, pînă în clipa cînd se așează la pian, stîngaci ; odată aflat în fața instrumentului, intră într-un mediu propice, se simte în largul lui. Participă cu fiecare fibră, încărcînd sunetele de semnificații, situîndu-le, fără excepție, în puncte culminante ; de aceea, întregul recital se situează pe creasta unei ample culminații sonore. Impresionantă, la pianist, este forța susținerii interioare, perpetuarea situațiilor conflictuale într-un lanț ce se derulează contiuu, începînd de la primul la ultimul sunet. Înfrigurata căutare a frazei următoare, a ideii care urmează, îl conduce spre cotele cele mai înalte ale expresiei muzicale. Chiar și în clipele de aparentă acalmie, Moroianu nu slăbește ritmul trăirilor anticipative, obligîndu-te să-l însoțești, cu răsuflarea întretăiată, să îți potrivești pasul după al lui, să te racordezi vitezei cu care se transformă în timpul jocului pianistic. Chiar și secțiunile de „piano", devin un veritabil rezervor de energie potențială care, în orice clipă, poate izbucni, rupînd zăgazul. Mijloacele tehnice, perfect puse la punct, îl servesc în conjugarea nuanțelor și a culorilor, în sădirea — de la primele sunete — a presentimentului viitoarelor încleștări.

Este ceea ce s-a simțit atît în robustețea *Sonatei a 5-a* de Prokofiev, prezentată de Viniciu Moroianu în primă audiție la noi, în cunoscuta *Sonată „Waldstein"* de Beethoven și cu precădere în *Sonata în si bemol minor* de Frederic Chopin.

În final, numai două observații de natură extramuzicală : ar fi de dorit să se acorde o mai mare atenție acordării pianului și izolării fonice a sălii de recital (vezi timbrul strident al unui telefon cu rol perturbator mult prea insistent...)

C. S.

★

Iată, reuniți, pe doi dintre cei mai buni reprezentanți ai tinerei generații de interpreți, într-o seară de sonate. Aproape că nu mai au nevoie de recomandare, *Dorina Mangra* impresionînd în repetate rînduri pe critici, cu prilejul „Galelor tinerilor soliști", la recitalurile de la Operă sau la Rîmnicu Vîlcea, printr-o formație instrumentală serioasă și un echilibru elevat al cîntului, iar *Andrei Deleanu* fiind acum un solist de nădejde al Filarmonicilor, cu un repertoriu ce merge de la Mozart la Valentin Gheorghiu și de la *Imperialul* beethovenian la Liszt. Apariția sa la ultimul recital al stagiunilor din foaierul Operei a fost magistrală, în muzică românească (Enescu, Silvestri). Se vede treaba însă că toate aceste premise nu sînt suficiente pentru realizarea unui bun recital de sonate vioară-pian. Cel puțin în *Sonata nr. 2* de George Enescu, ambii parteneri au cîntat tare, fără har, fără înțelegere pentru taina și șoapta din muzica maestrului nostru, pentru mlădierea temelor lui, pentru ceea ce înseamnă creare de atmosferă în operele camerale ale uriașului distilator de sonorități. Se pare că n-au avut timp pentru suficiente repetiții, că erau puși pentru prima oară în situația să colaboreze. Dar atunci, pentru ce se dau astfel de recitaluri pretențioase ? Era poate preferabil ca Dorina Mangra să-și aleagă un acompaniator oarecare și să înșire piesele din repertoriul de bravură obișnuit al viorii. Lucrurile au stat ceva mai bine în *Sonata* de Debussy, deși au rămas și aci atîtea taine nedezlegate ! Tinerilor noștri le lipsește uneori cultura, nu se poate să cînti aceste piese fără să cauti discurile lui Thibaud și Cortot, fără să-ți dai seama că la tot pasul dai peste fraze cu tîlc, cu cezuri și „poante", că trebuie să isti culori speciale din instrumente, că a trece *cinstit* peste pasagii nu este suficient. În muzica de cameră, problemele încep abia după ce cînti perfect la instrumentul tău și îți permiti să treci la descoperirea universului interior al capodoperelor. Din tot recitalul, cea mai mare bucurie ne-a făcut-o reîntîlnirea cu o capodoperă rar cîntată ca *Sonata nr. 1* de Prokofiev, căreia i se preferă deobicei paginile de efect mai sigur la public ale *Sonatei nr. 2*. Aici, Dorina Mangra a cîntat mai matur și mai diferențiat și ne-a convins de farmecul acelor pasaje în valori mici, parcurse în sugestive *demi-teintes*.

Ne-ar părea bine ca echipa de sonate formată acum, *ad-hoc* să se permanentizeze, dar exigențele sînt proporționale, cînd e vorba de talente proeminente.

★

Iată o harpistă de nădejde, membră a Filarmonicii din Timișoara, creată de școala foarte sigură Maria Belli — Geta Șerban, cu supervizarea, la răstimpuri a Lianei Pasquali și arătînd că înțelege ce răspundere se ridică în fața unui tînăr care se înfățișează publicului într-un recital. Chiar la Studioul Ateneului, care este rampa noastră de lansare pentru noii soliști și care are prin urmare o însemnătate cu totul specială. Însuși programul dovedește maturitate și simțul evenimentului pe care-l poate genera o înlănțuire specială de stiluri. Îl reproduc pentru că este și prin el însuși elocvent : *Pavană și Variațiuni* de Antonio de Cabezón, *Sonatina prodigio* de Virgilio Mortari, *Fantezie pe o temă de Haydn* de Marcel Grandjany, *Preludii* de Carmen Petra Basacopol și o transcripție pentru harpă a unor pagini din poemul *Vltava* de Smetana. De toate pentru toți — s-ar putea spune — ; adevărul este însă că un asemenea repertoriu dă prilejul și pentru desfășurarea farmecelor arpegiate ale harpei, dar și pentru manifestarea simțului formei, pentru punerea în lumină a sensibilității coloristice, dar și pentru evidențierea a ceea ce reprezintă suav parfum românesc (în excelentele pagini ale compozitoarei noastre, care are o chemare specială să scrie pentru acest instrument). *Daniela Oală* știe, de bună seamă, că o asemenea manifestare riscă să se afle sub semnul pitorescului ușor inconsistent, că recitalurile de harpă trebuie să desmintă unele prejudecăți. Și deci, a avut grijă să ne dăruiască suficientă substanță muzicală veritabilă, pe lîngă grațiozitățile și eleganțele de rigoare. Fapt este că, de cînd cu recitalurile lui Ion Ivan Roncea, harpa și-a cîștigat o nouă demnitate la noi — și cutez să afirm că ea se poate răsfrînge și pe plan internațional. Daniela Oală s-a situat cumva pe o linie înrudită și ne-a dovedit că a asculta harpa nu reprezintă numai o ocazie mondenă ci un prilej de a veni în contact cu muzica bună.

★

Laureată, în 1982, a concursului de pian de la Senigallia, *Valentina Sandu* este încă elevă în clasa a XI-a a Liceului de artă „George Enescu", studiind sub îndrumarea profesoarei Marta Paladi. Am mai ascultat-o la festivalul „Tinere talente" din Rîmnicu Vîlcea, recent am avut prilejul să comentăm reușita ei la prima apariție cu orchestra într-o gală a tinerilor concertiști desfășurată la Bacău, iar acum ne-a dovedit, într-un recital anterior plecării la concursul de la Barcelona că are și resursele necesare biruirii unui repertoriu variat și exigent atît din punct de vedere tehnic cît și ca îmbrățișare a unei game expresive și stilistice diferențiate. De la prima cunoștință cu foarte tînăra pianistă, a apărut evident darul ei de a se apropia de valorile clasice, abordate cu un anumit echilibru interior sesizant, cu un simț al formei și o puritate sufletească reconfortantă. Toate aceste virtuți au apărut în acțiune în prima parte a programului, nu numai în *Preludiul și fuga în sol minor* (caietul I al *Clavecinului bine temperat*) de Bach, în reeditarea reușitei interpretări a *Variațiunilor pe un Menuet de Duport* mozartiene, ci și în ampla *Sonată în re major*, op. 10 nr. 3 de Beethoven. Aci, Valentina Sandu a

realizat o sinteză meritorie între aspectele de fluență instrumentală, de promptitudine a atacului și de spiritualitate vie proprii desfășurării mișcărilor repezi și introspecția necesară redării faimoasei mișcări lente a Sonatei, acel impresionant *Largo e mesto*. Pianista nu suprasolicitează efectele, se dovedește consecventă cu vîrsta și cu pregătirea ei, iar această sinceritate și spontaneitate crează o impresie de autentic și bună calitate. Dacă *Un sospiro* de Liszt sau *Balada I* de Chopin au arătat că expresivitatea romantică și anumite culmi ale dramatismului instrumental rămîn să mai fie cucerite, în schimb claritatea *Studiului pe clape negre* de Chopin, fluiditatea urmărită în *Jeux d'eau* de Ravel și mai cu seamă gravitatea colorată de sugestive armonii înrudite cu climatul impresionist ale *Sarabandei* din *Suita opus 10* de Enescu ne-au vorbit despre lărgirea diapazonului sensibil al tinerei pianiste. Pasagere imperfecțiuni în limpezimea redării textelor nu atenuează impresia generală de stăpînire, de juvenilă autoritate instrumentală pe care o lasă apariția Valentinei Sandu. Iată un element ce se cuvine urmărit cu atenție și care evidențiază însemnele unei potențiale continue perfecționări.

Alfred HOFFMAN

Studentul în ultimul an la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, *Laurențiu Sbarcea*, a susținut, marți 13 martie un recital în sala „Studio" a Ateneului, acompaniat la pian de asist. univ. *Elena Cosma* care s-a remarcat în repetate rînduri ca o excelentă muziciană. Programul a cuprins lucrări de Bach, Prokofiev, Enescu și Debussy.

Preludiu, Fugă, Sarabandă și *Gigă* din *Suita a V-a* de Bach pentru violoncel solo, i-au permis solistului etalarea unor certe calități : ton frumos, frazare în *Preludiu*, dar au lăsat descoperite și unele imperfecțiuni în redarea corectă a textului *(Fuga)*. Dacă *Giga* nu a depășit un nivel mediu, situîndu-se pe linia unei facturi interpretative obișnuite, *Sarabanda*, în schimb, a fost frumos realizată. Laurențiu Sbarcea a optat pentru transparență și severitate, soluție care, în concepția sa, a conferit muzicii un spor de luminozitate și liniște interioară. O bună tensionare a dialogului cu pianul, nerv, siguranță, gîndire pe mari suprafețe sonore, trăire anticipativă, romantism ponderat — toate s-au lăsat auzite în partea I a *Sonatei în do major op. 119* de Serghei Prokofiev. Mișcarea secundă, ca și finalul, au pus bine în lumină capacitățile tehnice ale interpreților. Dar pasajele insuficient puse la punct trădează cele mai bune intenții muzicale !

Apropiată de genul *Sarabandei*, partea I *a Sonatei nr. 2*, op. 22 de George Enescu a fost plină de acel aer de nostalgie ce scaldă în picuri de lumină întreaga lume sonoră. Trăirile emoționale ale interpreților, perfect pliate textului, au alternat între zone de calm și învolburare caracteristică. Temperamental mai apropiat de estetica impresionistă, atras de nuanțe, stări și culori pe care încearcă să le definească într-o manieră proprie, Laurențiu Sbarcea a făcut din *Sonata* de Debusssy una din cele mai realizate piese ale recitalului său. Remarcăm în special finalul acesteia, ca și modulațiile timbrale, cu line treceri în zona cîntecului de ghitară, dezinvolt tratate ca necesare prelungiri ale liniei melodice.

Cred că odată cu aprofundarea mai ales a zonelor stilistice mai îndepărtate în timp, Laurențiu Sbarcea se va impune ca un interpret valoros al genului cameral.

Carmen STOIANOV

O fetiță care încă nu a trecut de prima treaptă de liceu, *Mălina Dandara* ne prezintă în sala „Studio" a Ateneului un recital de maestru conținînd lucrări de Brahms, Enescu, Debussy și o primă audiție de Fred Popovici. Lucrări de maximă consistență, pietre de încercare ale repertoriului violonistic. Prin sine, abordarea și execuția acestor capodopere spune mult despre talentul înnăscut, munca și excelenta îndrumare a tinerei interprete. A fost un recital viu, interesant și urmărit cu sufletul la gură de o asistență dintre cele mai fine umplînd pînă la refuz sala neîncăpătoare a Studio-ului. Nu viitorul acestei tinere de excepție intră aici în discuție — mi se pare întru totul cert ! — ci prezentul. Intră în discuție *momentul* actual al abordării acestui repertoriu care pretinde sau inefabilul „în sine" sau o maturitate ieșită din comun. Nu este (încă) vorba despre așa ceva la Mălina Dandara. O așteaptă încă mulți ani de maturizare și perfecționare (vezi Brahms, Debussy) și de înțelegere adîncă a timbralității excesive a contemporanilor (Fred Popovici). În mod surprinzător, Enescu a fost piesa cea mai concludentă sub aspect artistic a întregului recital ! Să fie oare corespondențe intime de natură artistică ce trec dincolo și de vîrstă și de îndrumare ? Cine știe... În *Raluca Gander* la pian, violonista a avut un partener de cea mai aleasă sursă.

N. B.

Cea de a treia „serie" din ciclul întîlnirilor publicului tînăr cu tinerii interpreți — întîlniri organizate de C.C. al U.T.C. și Ansamblul artistic al U.T.C. în colaborare cu C.C.E.S. și Filarmonica „George Enescu" — a avut privilegiul unui unicat : pentru prima dată în istoria de peste un veac și jumătate a Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca, studenții acestui important institut de învățămînt artistic, care a dat țării și lumii atîția instrumentiști și cîntăreți renumiți, au susținut în București un întreg program de recital. Prefațat de către lector dr. Hans Peter Türk, evocare a tradițiilor Conservatorului clujean și a succeselor lui din ultimii ani, recitalul a făcut să se perinde pe podiumul Ateneului Român numeroase talente în plină ascensiune, întovărășite cu aceeași artistică grijă manifestată zi de zi, la clasele de instrument sau de canto, de către pianiștii lector *Susana Pentek* și lector *Iudith Horvath*.

Gabriela Imreh, studentă în ultimul an la clasa de pian a profesorului Harald Enghiurliu, a deschis programul cu *Preludiu, Coral și Toccata* de Sigismund Toduță, ridicînd din capul locului foarte sus stacheta valorică interpretativă și impunînd astfel, tuturor colegilor săi, un termen de comparație dificil de înfruntat. Sensibilitatea trăirii rubato-ului, firescul exprimării printr-o tehnică de virtuozitate ce uzează și de calitățile unui tușeu în egală măsură robust și catifelat, capacitatea de ierarhizare subtilă a planurilor sonore — diferențiate nu numai prin dinamică, dar și prin culoare — sînt date esențiale pe care personalitatea artistică a tinerei pianiste le-a dezvăluit în această pagină a creației românești.

Într-o arie din *Don Giovanni* de Mozart și un lied de Pascal Bentoiu *(Dor)*, basul *Gelu Oană* (anul III, clasa conf. Edith Simon) — marcat de o ușoară indispoziție vocală (sau poate de emoție ?) — n-a reușit întrutotul să finalizeze frumoasele intenții expresive pe care le lăsa ghicite. La rîndul său, oboistul *Gheorghe Mesaros* (anul IV, clasa lect. Aurel Marc) — stăpînind cu măiestrie tehnica instrumentului — nu știe încă să dea sens expresiv pauzelor atît de numeroase și atît de importante în creația contemporană, motiv pentru care versiunile sale la *Improvizatia* lui Cornel Țăranu și la *Sonata* de Dutilleux au apărut oarecum fărîmițate. Strălucirea și puritatea glasului sopranei *Eva Bărăian* (anul IV, clasa prof. Mircea Breazu) au conferit o frumusețe aparte pieselor lui George Dima *(Și dacă...)* și Richard Strauss *(Serenada)*, chiar dacă pe cîteva sunete din registrul acut controlul slăbea uneori și chiar dacă nu întotdeauna emoția reușea să treacă rampa. Acompaniat de o colegă de an — pianista *Agota Lenart* —, violonistul *Peter Szabo* (anul III, clasa lect. Valentin Arcu) face dovadă de o ușu-

rință tehnică egalată doar de nervul deosebit al folosirii ei ; păcat doar că o exteriorizare nu numai excesivă, dar și artificială, stereotipă, neservind nici execuției și fiind și inestetică și-a pus amprenta pe interpretarea *Suitei italiene* de Stravinski, dîndu-i o expresie caricaturală ce nu-i este proprie. Sensibil, pasionat, înțelegînd în profunzime muzica enesciană (*Sonata a III-a „în caracter popular românesc"*) și trăind-o convingător, violonistul *George Dudea* (anul IV, clasa asist. Victoria Nicolae) a oferit, în compania de excepție a pianistei lect. *Iudith Horvath*, unul dintre momentele de vîrf ale serii. A urmat, la același înalt nivel artistic, flautistul *Dorin Predescu* (anul II, clasa conf. Gavril Costea), învingînd cu brio dar fără ostentație marile dificultăți tehnice întîlnite în *Introducere și Allegro* de Lipatti și *Chaconne* de Karg-Elert. Cu un vibrato cam larg, ce-i diminuează întrucîtva frumusețea, vocii, baritonul *Petru Hercz-Dorman* (anul III, clasa lect. Iulian Jurja), a interpretat monologul din *Andrea Chénier* de Giordano abuzînd de intensitățile puternice și pierzînd astfel relieful pe care îl realizează ele în raportul cu nuanțele scăzute ; mai mobil, mai expresiv s-a dovedit cîntărețul în *Balada puricelui* de Musorgski.

În fine, o originală și spectaculoasă încheiere a programului a fost oferită de clasa de percuție a lectorului Grigore Pop, prin *Furioso și Vals pentru marimba solo* de Natch — interpretat de *Dumitru Rus* (anul IV) nu numai cu virtuozitate, ci și cu finețe, umor, sensibilitate — și prin *Simfonia pentru cinci grupe de instrumente* de Serebrier, ce a dezvăluit deopotrivă posibilitățile individuale remarcabile și acordul perfect în echipă al componenților „Ansamblului de percuție" — *Katalin Fabian*, an I ; *Cătălin Roman*, an II ; *Carmen Hallabrin*, an. III ; *Dumitru Rus*, an. IV ; *lector Grigore Pop* —, una dintre formațiile de mare prestigiu artistic ale Conservatorului clujean.

Luminița VARTOLOMEI

Duminică 25 martie, pe scena Ateneului, Orchestra de studenți a Conservatorului bucureștean a prezentat, sub bagheta dirijorului *Aurel Niculescu*, pagini de Viorel Munteanu *(Glasurile Putnei)*, Richard Strauss *(Concertul nr. 1 în mi bemol major pentru corn și orchestră)*, Dukas *(Ucenicul vrăjitor)*. A prezentat *Persida Ispirescu*.

Ca primă constatare, după audierea acestui program, se impune a fi subliniat gradul ridicat de pregătire al acestei formații, cu componenți permanent „în studiu". Aurel Niculescu, el însuși reputat instrumentist și elevat muzician impune ansamblului comportamentul propriu orchestrelor de marcă.

Cîntul cornistului *Costel Bejan* — student în anul III, clasa lectorului Paul Staicu — optează pentru desfășurările spațializate în care se remarcă logica frazării, tonul cald, generos și excelentele sonorități în nuanțe scăzute.

Concertul pentru trompetă de Arutunian a constituit pentru studentul *Petre Nancu* — anul IV, clasa asistent Iancu Văduva — punctul de plecare pentru o adevărată demonstrație (în sensul bun al cuvîntului) a ceea ce se poate obține de la acest instrument. Petre Nancu se impune încă de la primele măsuri ca o prezență scenică, vie, ca un artist *format*. Cadența concertului a reprezentat, prin diversitatea timbrală — pe care interpretul a creeat-o un moment de maxim interes sonor.

Într-adevăr, catedra de suflători a Conservatorului dovedește, prin studenții ascultați pe scena Ateneului (atît ca soliști cît și ca membri ai orchestrei), un nivel pedagogic de cea mai înaltă clasă.

★

Duminica următoare, tot pe scena Ateneului a evoluat orchestra Liceului de Artă „George Enescu". Dirijorul *Petru Andriesei*, comentator în același timp, a ales pentru ilustrarea temei *Concertul — Simfonia*, partea a II-a din *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu, *Concertul pentru oboi și orchestră* în do major de Haydn, în transcriere pentru *xilofon* (partea I), *Concertul pentru vioară în re minor* de Sibelius (partea I) și prima parte din *Simfonia a VIII-a* de Schubert.

Cei doi soliști —*Mircea Badian*, percuție, clasa a X-a, elev al profesorului Nicolae Balea și violonista *Simona Moise*, clasa a XII-a, profesor Mihaela Tomescu — au certificat, odată în plus, seriozitatea, încă de la acest nivel, a școlii interpretative românești.

Mircea Badian nu este la prima sa confruntare cu publicul : el a mai cîntat pe scena Sălii mici a Palatului R.S.R., la Teatrul Nottara și ca solist al Filarmonicii din Brașov. Adaptarea pentru xilofon a *Concertului* de oboi pretinde percuționistului o deosebită muzicalitate, suplețe și abilitate pentru a nu ieși din spiritul partiturii. Este ceea ce a reușit Mircea Badian, cu îndemînare și stil, sprijinit de un acompaniament orchestral desăvîrșit.

Concertul în re minor de Sibelius constituie în literatura violonistică o pagină de referință. Interpreta sa, *Simona Moise* (laureată a mai multor concursuri naționale și internaționale, susținătoare, pînă în momentul de față, a unor recitaluri la Ateneu și Televiziune) poartă însemnele clare ale talentului : tehnică ireproșabilă, profundă muzicalitate, forță de comunicare.

Petre Andriesei este un dirijor a cărui personalitate marcantă se afirmă în deplinătatea evidenței. Își spun aici cuvîntul solida sa formație de instrumentist ca și temeinicele studii de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și cel din Viena (dirijat, compoziție). Hotărîtoare în reușita interpretărilor lui Petru Andriesei este capacitatea de a se impune printr-o gestică fluidă și totodată energică, încărcată de semnificații, precisă și elegantă. Este, fără îndoială, un cîștig pentru Liceul „George Enescu" de a-l avea profesor (ca și pe colegul său Nicolae Racu), ar fi însă un cîștig și mai mare pentru publicul larg dacă i s-ar încredința conducerea unei orchestre simfonice din București sau din țară.

M. ROȘU

Concertele claselor de compoziție

...Au fost două, în aceeași săptămînă, lucru mai puțin uzual. O adevărată avalanșe informațională pentru publicul care a urmărit cu interes și simpatie evoluțiile (de cele mai multe ori) convingătoare ale tinerilor creatori și ale colaboratorilor acestora, excelenții studenți instrumentiști ai Conservatorului bucureștean.

Am reîntîlnit nume deja cunoscute : Adrian Nichiteanu și George Balint, ambii foarte buni pianiști și sensibili creatori. Primul ne-a propus spre audiere o *Sonată pentru vioară și pian* cu tente neoclasice pe care erau grefate elemente modale de proveniență autohtonă. Cel de-al doilea, același îndrăgostit de pianistica spectaculoasă, ne-a oferit *2 lieduri pe versuri de Bacovia* și o *Sonată pentru clarinet și pian* (excelent tălmăcită de *Dan Avramovici*) de unde am reținut mai ales partea finală — încredințată clarinetului solo — sensibilă și interesantă dar poate insuficient de logic legată de restul lucrării.

Mihaela Stănculescu mi s-a părut în mare progres față de prezențele anterioare. *Trio-ul* cu percuție (remarcabil redat de *Corina Niculescu, Dan Avramovici* și *Florin Matei*) a adus jocuri de sonorități subtile, sensibile și o construcție rafinată. Colega ei Ana Maria Avram, o pianistă de marcă, s-a detașat cu succes de instrumentul preferat realizînd un *Cvartet* a cărui substanță muzicală a impresionat plăcut prin deosebita ei consistență.

Cvartetul de coarde al Danei Teodorescu s-a detașat în mod special prin construcție aparent ca-

pricioasă dar fermă ; o muzică serioasă ce pendulează între poli contrastanți cu o logică impecabilă într-o scriitură densă, precis reliefată de cvartetul condus de *Amelia Mihalcea*.

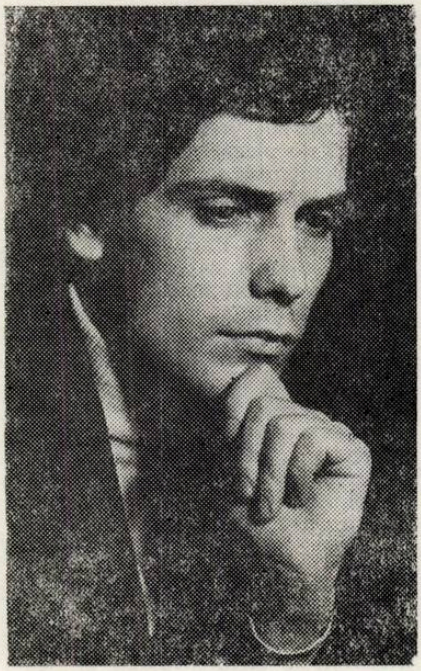
Sonata pentru pian a lui Cristian Romila trădează natura sensibilă, post impresionistă a autorului în timp ce *Sonata pentru clarinet solo* a lui Leonidas Kotakis lasă să se întrevadă un spirit inteligent care își caută febril modalitățile proprii de exprimare. În fine *Sonata pentru violă solo* (remarcabil interpretată de *Mathe Győző*) ne relevă o personalitate interesantă aflată în plin proces de formare — l-am numit pe Ioan Dobrinescu. Să așteptăm... continuarea.

Dan BUCIU

Revista muzicii ușoare (Arpegii...lejere)

Frumoasă inițiativa Teatrului „C. Tănase", care a inaugurat *„După-amiezele muzicale ale tineretului"*. Sîmbătă 31 martie, la orele 16,30, publicul tînăr s-a întîlnit cu muzica rock și folk, dar și cu poezia și umorul, într-un spectacol dinamic, „nervos", avîndu-i drept protagoniști pe interpreții folk *Mihaela Bustuchină-Vlaicu, Gheorghe Gheorghiu, Silvia Ilieș*, actorii *Radu Gheorghe, Cornelia Oseciuc, Gabriel Iencec*, formația rock OM, precum și, la chitară clasică, pe *Eugen Mihăescu* și *Cristian Aliveș*.

Tot din dorința de a diversifica formele tradiționale de spectacol, organizatorii tulceni (Comitetul de cultură și educație socialistă și Comitetul județean U.T.C.) au realizat, la Sala sporturilor din frumosul oraș de la Dunăre, o *„Seară cultural-distractivă pentru tineret"*.



Idee excelentă, pentru că s-a ascultat folk de calitate (cu *Doru Stănculescu* și duetul local *Pastel*), s-a rîs cu apreciatul actor *Mircea Diaconu* și mai ales s-a dansat — pe cele mai noi piese din repertoriul românesc și universal (înregistrate pe bandă), precum și în timpul recitalului tinerei formații de hard-rock tulcene *Efective ADN*.

Iată deci că dansul reintră în drepturile sale legitime, pentru că tinerii simt nevoia, atunci cînd ascultă muzică ușoară (desigur, dacă aceasta îi stimulează !), să și danseze. Acesta a fost și mobilul care i-a îndemnat pe organizatorii amplului festival *Melodii '83* să introducă, în premieră, o secțiune consacrată muzicii de dans în primă audiție. Chiar dacă, la această primă ediție, nu toate piesele au fost suficient de moderne, de tinerești, de... dansante, primii pași au fost promițători și se cer continuați. Festivalul „Melodii '83" — cea mai amplă manifestare de gen, ce include și numere internaționale — a durat la această a 5-a ediție a sa nu mai puțin de 6 zile. Palatul Sporturilor și Culturii a fost împodobit sărbătorește, melodii frumoase au fost din belșug, n-a lipsit nici una din vedetele noastre, pe lîngă concurs au fost multe recitaluri atractive (chiar dacă dintre invitații străini puțini s-au ridicat la valoarea star-urilor noastre !). Singurele motive de nemulțumire au fost furnizate de palmares, din care lipsesc prea multe din cîntecele-șlagăr (semnate de Marcel Dragomir, Marian Nistor, Florin Bogardo, Marius Țeicu, Ion Cristinoiu sau Vasile V. Vasilache), dar mai ales de participarea redusă a publicului, cu excepția galei laureaților. Este păcat că nu știm (sau nu ne străduim ?) să popularizăm corespunzător asemenea manifestări de ținută, care fac cu adevărat cinste muzicii noastre ușoare. Marele Premiu a revenit compoziției lui Vasile V. Vasilache *Cîntăm pacea lumii*, iar Premiile I lucrărilor : *Strada Speranței* de Vasile Veselovski (melodii lansate în 1983) ; *Veniți pe strada cu copii* de Alex. Mandy (prime audiții) ; *Concurs de dans* de Horia Moculescu (lucrări de dans). Festivalul, condimentat, cum spuneam, cu recitaluri diverse *(Mirabela Dauer, Dan Spătaru, Corina Chiriac*, formația *Savoy, Jeanina Matei, Gil Dobrică, Elena Cîrstea* și grupul *Wilmanyi*, alături de *Stella* — Belgia, *Charles Shaw* — S.U.A., *Dina Straat* — R.D.G., *Antonis Politis* — Grecia, *Katia Surjikova* — U.R.S.S.), cu momente susținute de reputați actori, a fost un model de manifestare artistică complexă, atractivă. Aspectele criticabile, puține, nu pot întuneca cîștigurile reale pentru muzica noastră ușoară, ce ne-a oferit încă odată o imagine tonică, dătătoare de speranțe : avem creatori talentați, interpreți remarcabili, să facem deci în așa fel încît drumul de la „furnizor" la „consumator" să nu mai fie scurtcircuitat de nici un fel de obstacole !

Octavian URSULESCU

Jazz la Ateneu

Marți 24 aprilie, Sala Studio a Ateneului Român a găzduit un cenaclu de jazz organizat de Uniunea Compozitorilor, vizînd apropiata întemeiere a unei subsecții de jaz în cadrul secției de muzică ușoară.

În debutul cenaclului — urmărit de o asistență receptivă, lăsînd puține locuri neocupate în sală — compozitorul Laurențiu Profeta și subsemnatul s-au referit la evoluția și realizările muzicienilor noștri de gen, la activitatea de promovare a acestui compartiment al artei sunetelor prin mijloace specifice — discuri, manifestări festivaliere, concerte, recitaluri pe scene de club, turnee ale unor grupuri românești peste hotare și ale unor oaspeți străini pe meridianele noastre, ciclurile de emisiuni Radio și TV, materiale înserate în presă.

A fost evocată personalitatea complexă a muzicianului Richard Oschanitzky — poli-instrumentist,

aranjor, dirijor, compozitor, acoperind prin preocupările sale un larg evantai de genuri și specii sonore, — drept mărturii elocvente fiind audiate ilustrări muzicale pe bandă de magnetofon.

Momentele de maxim interes ale cenaclului au fost marcate de evoluțiile scenice ale unor compozitori-interpreți precum Johnny Răducanu — pian, contrabas protagonist de trio instrumental, Zoltan Boros în fruntea propriului trio, pianistul-creator de teme Marius Popp. Invitata de onoare a serii, solista vocală de notorietate internațională Aura Urziceanu, a vădit odată în plus disponibilități de excepție sub raport expresiv, atribute apreciabile, performanțe de acuratețe și virtuozitate timbrală.

De evidențiat contribuțiile improvizatorice puțin comune ale unor foarte tineri interpreți precum contrabasistul Ovidiu Bădilă și bateristul Tudor Zaharescu.

Dincolo de configurarea acelui specific climat de creativitate spontană susținut de intensa trăire interpretativă numită cu un termen propriu *feeling* — simțire — climat generînd între muzicienii de pe scenă și public un oportun ambient de empatie, a fost relevată celor prezenți evidența de necontestat a unui fond valoric de creație românească în jazz, creație purtînd o inconfundabilă amprentă de originalitate, sesizabilă prin raportarea la subtilele vibrații ale ethosului autohton. O muzică ale cărei argumente estetice viabile consistă în complexitatea vestimentului armonic ce însoțește caligrafiile melodice și în sinceritatea exprimării. O muzică ce se refuză facilului, artificialului și care merită — dat fiind nivelul său actual de maturizare — un spațiu legitim în peisajul componistic românesc..

Florian LUNGU

Cluj — Napoca

Gala tinerilor concertiști ediția a XIII-a

Era firesc ca ediția clujeană a manifestărilor „Galei tinerilor concertiști" — manifestări organizate de Colegiul Criticilor Muzicali de pe lîngă Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, A.T.M. — să se constituie într-un eveniment de specială anvergură în viața noastră muzicală. Iar aceasta pentru că s-a dorit, în mod justificat, ca această ediție a manifestărilor să reprezinte o evaluare retrospectivă a etapelor deja parcurse. Ea a relevat valori interpretative de semnificație, valori pe care viața noastră de concert este pe cale de a le consacra. Mă refer în primul rînd, la *Viniciu Moroianu*, interpretul *Concertului nr. 24 în do minor* de Mozart, muzician ce dezvoltă o expresie artistică de autentică consistență spirituală ; puritatea frazării, stabilitatea construcției ansamblului, constituie un reflex al unui echilibru interior atent stăpînit, echilibru contrazis în mod paradoxal de masivitatea sonoră a cadenței primei părți a concertului. Laureat, ca și Viniciu Moroianu, al premiului Colegiului Criticilor Muzicali, violoncelistul *Székely Attila* este o natură muzicală a cărui esențială caracteristică este generozitatea expresiei. Dacă la Moroianu echilibrul este dobîndit și inteligent întreținut, drept o a doua natură, la Székely natura echilibrată a expresiei este un atribut al generozității acesteia ; astfel, structura amplă a *Concertului pentru violoncel și orchestră* de Dvorak este argumentată în mod firesc de frumusețea, de maleabilitatea conturului ritmico-melodic, la fel cum — în egală măsură — fraza muzicală reiese în mod logic din întreaga construcție a lucrării. Acest simț fericit al proporțiilor la care se adaugă și proporționarea calitativă a valorii timbrale, constituie o caracteristică definitorie a cîntului lui Székely. *Romică Rîmbu* este unul dintre acei interpreți ai *Concertului pentru oboi și orchestră* de Mozart pentru care virtutea constructivă — de la desenul motivic și pînă la ansamblul lucrării — constituie rațiunea, de fapt, a comunicării ; fermitatea frazării denotă aici, o fermitate a gîndirii artistice, realizate în deplinătatea conștiinței atributelor stilistice. Sînt aspecte pe care le regăsim, în parte, în cîntul corniștilor *Petrea Gâscă* și *Gheorghe Asavei*, interpreți ai *Dublului concert* de Joseph Haydn. Căldura expresiei împlinește aici, în chip fericit, acuratețea emisiei, calitatea timbrală a acesteia, fundamentată de o conștiință a demnității luminoase a actului interpretativ. Probînd un profesionalism de foarte bună clasă cîntul lui *Leontin Boanță* — interpret al *Concertino-ului pentru clarinet și orchestră* de Weber — se definește printr-o spectaculozitate atent strunită a jocului instrumental ; gîndirea logică se sprijină aici pe o expresie logică. Este o caracteristică ce definește în egală măsură, cu deplin temei, demersul pianistic al lui *Mihai Ungureanu*. Numai că, în acest caz — așa cum o demonstrează realizarea celui de al doilea *Concert* de Pascal Bentoiu — claritatea, logica gîndirii, constituie un rezultat al unor problematizări laborioase ; sobrietatea expresiei decurge, în chip firesc, drept o atitudine de probitate în fața textului muzical.

Stăpînită în mod vădit de sentimentul responsabilității apariției în compania filarmonicii clujene, *Adriana Bera* — interpretă a celui de al 4-lea *Concert pentru pian și orchestră* de Beethoven, apare, și de această dată, drept un muzician serios ce tinde să construiască metodic, cu o clarviziune ce atestă experiență, inteligență artistică. Existența, de această dată, a unor neclarități asupra corelațiilor de sensuri ale textului, a atenuat prospețimea, spontaneitatea evoluției muzicale. Cunoscut pentru strălucirea emisiei sonore, pentru claritatea și acuratețea acesteia, trompetistul *Hans Peter Fuss* — interpret al *Concertului* de Leopold Mozart — a impresionat și de această dată, prin organicitatea construcției de ansamblu, cursivitatea frazării și mai puțin prin suplețea susținerii timbral sonore.

Din rîndul prezențelor violonistice să menționăm evoluția lui *George Dudea* în *Concertul* de P. I. Ceaikovski, o evoluție hazardată la nivelul podiumului filarmonicii clujene ; să apreciem, totuși în acest caz, strădania lăudabilă a depășirii complexelor probleme tehnice muzicale pe care le propune acest monumental opus. Marcată, în oarecare măsură, de nivelul contactului cu podiumul clujean, violonista *Anca Bițan* realizează o versiune parțial împlinită a Concertului în sol major de Mozart ; calitatea evidentă a tonului nu suplinește susținerea cursivă a structurii de ansamblu. Un moment aparte în cadrul ediției clujene a „Galei tinerilor concertiști", l-a constituit prezența celor doi vocaliști : *Emilia Ciurdea*, soprană de coloratură de o consistență spintă a glasului realizează în *Cavatina Luciei* din opera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, acea spectaculozitate a expresiei ce împlinește comunicarea pe tip romantic : agilitatea și claritatea emisiei vocale, muzicalitatea rafinată a frazării. Indiscutabil, orice meloman trebuie să se simtă fericit că are prilejul să asculte, cum se spune, „pe viu", o atare versiune interpretativă a *Ariei lui Rodolfo* din opera „Boema" de Puccini, precum este cea realizată de Florin Georgescu. Frumusețea emisiei vocale, intensitatea dramatică a comunicării artistice ce argumentează spectaculozitatea conducerii frazei muzicale, încîntă atîta vreme cît și interpretul nu abuzează de latura temperamentală a trăirii rolului. Înțelepciunea dozării efortului este o condiție a evoluției artistice viitoare a acestui veritabil fenomen vocal care este, actualmente, tenorul liric Florin Georgescu.

În mod firesc, nu putem încheia șirul acestor considerații fără a saluta strădania constructivă a colectivului simfonic al filarmonicii

clujene, a dirijorului *Cristian Mandeal*, cel care a sprijinit demersul artistic al tinerilor solişti. Este un caz de nobilă responsabilitate pe care instituţiile muzicale de concert, animatorii acestora, trebuie să-l exercite în vederea sprijinirii, a promovării noilor generaţii de artişti interpreţi. Să apreciem deci, că ediţia clujeană, cea de a XIII-a a manifestărilor „Galei tinerilor concertişti" a constituit în egală măsură, un bilanţ important dar şi o promisiune preţioasă pentru viitor.

Dumitru AVAKIAN

Concert Ars Nova

Formaţia *Ars Nova*, sub bagheta compozitorului şi dirijorului Cornel Ţăranu, şi-a creat un crez artistic din dorinţa de a promova muzica contemporană, repurtînd în acest sens numeroase succese în ţară şi peste hotare.

Concertul care a avut loc în 6 martie la Conservatorul „G. Dima", dincolo de profilul informativ-esenţial prin definiţie pentru *Ars Nova* — s-a aplecat (aproape în exclusivitate) asupra inserării elementelor specifice jazzului în trăsăturile „magiei sonore" contemporane.

Concepută într-o singură parte, analitică — în sensul derulării în timp a acţiunii — lucrarea *Contraste pentru cvartet* de Péter Szegö îşi concretizează esenţa dezvoltătoare abia în concluzie, perindînd mai întîi diferite faze ale declinării quasi-motivice în frînturi ; scriitura alternează momente aleatorice şi globale cu momente tematice, pentru ca în peroraţia finală să clarifice un punct de plecare (pre)pentatonic ce stătuse de fapt la temelia elaborărilor pline de tensiune, dătătoare de vigoare şi crianţă forţă în construcţie. Cvartetul *Grigore Botàr — Vasile Curta — Ovidiu Moldovan — Adalbert Török* a prezentat în primă audiţie absolută lucrarea, într-o tălmăcire fidelă, de înalt profesionalism.

Scrisă pentru festivalul *Testimonium* de la Ierusalim 1975, *N'Shima* de Ianis Xenakis (pentru 2 mezzosoprane, 2 tromboni, 2 corni şi 1 violoncel) îşi proiectează ţesătura sonoră într-o scriitură diastematică, prefigurată de microintervale coroborate descompunerii în silabe a cuvintelor care stau la baza expunerii arhitecturale. Ca atare, ele îşi pierd înţelesul semantic şi devin mijloace fonice alăturate sonorităţilor instrumentelor, participante egale la întregul edificiu sonor. Alternarea notaţiei riguroase cu cea liberă se concretizează în fluctuaţia densităţii şi a transparenţei, în oscilaţia continuu şi discontinuu, în confruntarea diverselor pînze sonore (la care şi-au adus un binemeritat aport artistic mezzosopranele *Georgeta Orlovschi* şi *Maria Georgescu).*

Omagiu muzicii anilor 1910, *Lontano-Rag Time* de Şerban Nichifor, o reuşită glumă muzicală, a continuat şirul contrastelor în sensul intercalării unor rupturi în peroraţia sonoră. Lucrarea este clădită pe principiul acumulării continue, principiu materializat prin accelerarea discursului. Scrisă pentru o formaţie camerală (2 flauţi — *Alexandru Poduţiu, Gavril Costea,* 2 viori — *Grigore Botár, Vasile Curta* şi pian — *Ion Gherman),* derularea acţiunii muzicii implică din ce în ce mai mult participarea efectivă şi afectivă a instrumentelor, înlesnind în final dezvăluirea „jocului" ce va fi fost doar intuit de convincţiunea prevestitoare a primelor motive schiţate.

Micro-medalionul *Marius Constant,* inclus în concertul *Ars Nova,* a luat naştere din dorinţa de a prevala una din faţetele personalităţii complexe de care dispune compozitorul şi anume cea a integrării constituentelor de jazz în configuraţia sonoră contemporană. *D'une élégie slave,* piesă concepută pentru chitară solo, a fost interpretată de *Valentin Fărcaş :* ea are la bază o melodie rusă pe care autorul o recompune într-o scriitură pretenţioasă, de spirit prin excelenţă concertant. O cavalcadă a culorilor ne-a apărut *Stress,* pentru două grupuri de instrumente (grupul I : cvintet de alămuri, pian solo, baterie ; grupul II : trio de jazz, pian solo, baterie şi contrabas). Despărţite net la început, cele două grupuri instrumentale converg către un deznodămînt final comun, nucleul ideatic, clar diferenţiat şi declarat în expunere absorbindu-se treptat în jazz. Tema pe care o dezvoltă lucrarea aparţine lui *Martial Solal.* Iar în finalul concertului, baletul *Septentrion,* în coregrafia lui Adrian Mureşan (solişti Mihaela Bordea, Julieta Nagy, Adriana Ghitea, Constantin Nagy, Dănuţ Ovădan), beneficiind de suportul muzical asigurat de formaţia *Ars Nova — Franţa,* sub bagheta autorului (înregistrare de pe bandă) ; un *blues* tragic înfăţişează sacrificiul artistului într-o societate incapabilă de a-i înţelege adevăratul sens al propriei vocaţii. Într-o construcţie simfonică, în care, alături de instrumente, vocile (cu efecte şoptite şi cîntate) iau parte la desfăşurarea conflictului dramatic, se plăsmuieşte un dialog plastic între mit şi real. O muzică generoasă, mărturie a unei arte fără echivoc.

Sofia GHELMAN

Braşov

Filarmonica „Gh. Dima" continuă să promoveze în prim plan creaţia simfonică românească, ceea ce apare nu numai ca o datorie dar şi ca o necesitate resimţită de publicul larg. Pornind de la aceste premize conducerea Filarmonicii „G. Dima" din Braşov a propus recent publicului braşovean două prime audiţii care exprimă cu o mare claritate acel specific prin care muzica românească se defineşte ca atare, în universal. Este vorba despre lucrările *Tristia* de Theodor Grigoriu şi *Simfonia Horea* de Anton Zeman.

Lucrarea lui Theodor Grigoriu, *Tristia* — primă audiţie braşoveană, în tălmăcirea dirijorului *Petre Sbîrcea* a sunat ca o confesiune, cu o anumită tentă de intimitate spre care partitura te poate atrage, dar care a rămas oarecum exterioară, dirijorul tinzînd mai mult spre obiectivizarea trăirilor decît spre interioritatea lor. Publicul a fost receptiv şi a primit cu multă simpatie lucrarea, poate tocmai datorită elementului de vigoare imprimat de dirijor.

Cealaltă primă audiţie, Simfonia a III-a *Horea* de Anton Zeman, ne-a fost prezentată de orchestra braşoveană sub bagheta dirijorului *I. Ionescu-Galaţi.* Lucrare de mai mari proporţii, scrisă în trei mişcări distincte. *Simfonia Horea* se înscrie, fără îndoială, printre lucrările româneşti contemporane de o deosebită valoare pe care publicul braşovean a avut plăcerea să le audieze.

Atacînd lucrarea cu vigoarea-i specifică, dirijorul I. Ionescu-Galaţi a încercat să se implice profund în conţinut şi să surprindă mesajul pe care compozitorul l-a înscris în partitură. Dacă în prima parte (Allegro), legătura dintre program şi muzică (program conţinut în titlu), acea încleştare de forţe pe care o presupune acţiunea, a fost sesizată cu oarecare întîrziere, în partea a II-a (Moderato), aceasta a fost realizată excepţional, atît în pagina partiturii cît şi în execuţia orchestrei. Optimismul viguros, specific poporului nostru şi prezent în întreaga noastră istorie zbuciumată, îl întîlnim apoi în partea a III-a (Allegro), moment în care împletirea dintre ritm şi melodie (un ritm specific, încărcat de sens) crează o stare de optimism, de bărbăţie, de tensiune cu implicaţii profunde. Gestul deosebit de expresiv al dirijorului a condus orchestra spre o realizare muzicală de înaltă ţinută. Ataşamentul publicului (cunoscător şi sensibil) la acest act artistic (creaţie şi interpretare) a fost fără rezerve.

Orașul Brașov, orașul Festivalului muzicii de cameră încurajează în continuare manifestările în această direcție, astfel că aproape săptămînal asistăm la afirmări inedite sau confirmări mature. Reținem în acest sens concertul cvartetului vocal „Brassovia", constituit din patru tineri și talentați soliști ai Teatrului muzical : *Liliana Dumitrache* — soprană, *Eugenia Voinescu* — mezzosoprană, *Remus Belicovici* — tenor și *Dumitru Protopopescu* — bariton, care, într-un program foarte legat și variat, susținut la Casa Armatei a evidențiat calitățile vocale și interpretative de o deosebită valoare artistică, atît individuale cît și de ansamblu, meritînd o atenție în plus din partea presei locale și a organelor de resort.

★

★ ★

Concertele orchestrei simfonice a Filarmonicii „Gh. Dima" din luna martie s-au bucurat de o mare afluență de public datorită în bună măsură programelor variate, interesante și atractive. De o largă audiență s-a bucurat *Concertul pentru pian și orchestră în la major* de Valentin Gheorghiu, interpretat la începutul lunii de către compozitor, acompaniat de orchestra brașoveană, la pupitrul dirijoral avîndu-l pe I. Ionescu-Galați. Aprecierea foarte caldă a publicului s-a adresat atit compozitorului — lucrarea fiind o mare reușită a literaturii noastre pianistice — cît și interpretului de excepție care a tălmăcit-o cu o deosebită expresivitate, cu multă claritate și dăruire, avînd și concursul total al dirijorului și orchestrei.

Dintre tinerii interpreți care au evoluat pe podiumul de concert reținem pe pianistul *Vlad Dimulescu*, student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București care, în *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu a reafirmat înalta sa clasă pianistică printr-o tehnică foarte bine rezolvată, dar mai ales prin înțelegerea deplină a mesajului acestei adevărate capodopere a literaturii noastre de concert.

Un alt student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București s-a afirmat tot în aceste zile ca o promisiune cu mari perspective în domeniul dirijatului. Este vorba despre *Ovidiu Dan Chirilă* care, la interval de cîteva zile, a evoluat ca dirijor în opera *Traviata* de G. Verdi pe scena Teatrului Muzical din Brașov și într-un prim concert simfonic cu orchestra Filarmonicii „Gh. Dima", în program avînd : *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu, *Concertul în re major pentru flaut și orchestră, K. V. 314* de W. A. Mozart (solist *Stefano Sussi* — Italia) și *Simfonia I în do minor* de Johannes Brahms.

Spicuim din consemnările presei locale : Revista „Astra" nr. 2 din 1984 : „...*Traviata* de Giuseppe Verdi, în spectacolul de la Teatrul Muzical Brașov, unde am remarcat, alături de publicul participant, o anume prospețime a spectacolului, derivată din prezența la pupitrul dirijoral a lui Ovidiu Dan Chirilă. De la primul contact cu publicul, Ovidiu Dan Chirilă a reușit să imprime în spectacol un punct de vedere personal prin atenția acordată momentelor orchestrale, fără a neglija ansamblul, mai întîi din perspectiva preciziei tehnice apoi din cea a semnificației evoluțiilor melodice...". Ziarul „Drum Nou" din 16.III.1984 : „Acordînd girul încrederii pentru a conduce recentul concert simfonic unui tînăr student brașovean al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, Ovidiu Dan Chirilă, instituția muzicală s-a dovedit perspicace și atentă la permanenta desfășurare a fenomenului artei sunetelor. Căci Ovidiu Dan Chirilă a dovedit aptitudini și calități de concepție artistică și de profesionalitate care ne îndrituiesc să afirmăm că reprezintă mai mult decît o speranță pentru viitor ... Am ascultat (...) o Simfonie întîi de Brahms care a fost Brahms, cu nuanțări pregătite pe ambitusuri mari, cu impulsuri de amploare și avînt, cu un dramatism solemn, ce ocolește sumbrul..." (L. T. Teclu).

Două mari speranțe, elevi ai școlii de muzică din Brașov — *Horia Mihail* — pian și *Florin Ionescu-Galați* — vioară, au confirmat și într-un concert simfonic ceea ce știam despre ei din manifestări de mai mică amploare. Horia Mihail, la cei 12 ani ai lui, a dovedit multă maturitate în conceperea partiturii *Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră* de L. v. Beethoven, o deosebită strălucire în ton și precizie ritmică, un sunet viguros și categoric care îi deschid largi porți spre viitor. Florin Ionescu-Galați, în *Concertul pentru vioară și orchestră* de D. Kabalevski, a evidențiat o foarte bună pregătire tehnică lucrată cu mare amănunt, un ton strălucitor integrat într-un mers impetuos, cu o frazare clară și expresivă, elemente care, fără îndoială, îl vor plasa pe orbita marilor speranțe violonistice de la noi.

Cu aceste permanente apariții de tinerețe, cu promovarea unui repertoriu de largă cuprindere și foarte bine orientat, conducerea Filarmonicii brașovene reușește să atragă spre sala de concert un foarte numeros public tînăr, generos dar și exigent în același timp.

Ioan CHIRILĂ

★ ★

★

Luni 2 aprilie, am asistat la două concerte ale orchestrei simfonice a Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Brașov, aflată sub conducerea dirijorului Ilarion Ionescu-Galați. După amiaza, sala Teatrului, unde au loc manifestările ansamblului, era plină de tineret la deschiderea ciclului de concerte dedicate studenților. Programul era menit să trezească simpatiile și să creeze clipe de destindere, fiind alcătuit dintr-o suită agreabilă de extrase din muzica unor filme de mare popularitate : *My fair lady, Love story, Un bărbat, o femeie, Albă ca zăpada, Onedin* etc., valorificînd totodată resursele solistice ale concert-maestrului orchestrei Ioan Nagy (*Arii lăutărești* de Sarasate). La prima vedere, s-a părea că efectul educativ al unor asemenea concerte ar fi neglijabil ; fapt este însă că dirijorul și orchestra au reușit să atragă în jurul lor un public larg și fidel, care vine cu plăcere să asiste la manifestări dintre cele mai variate — și se pare că mulți dintre tinerii care erau prezenți în această după amiază se numărau printre frecventatorii asidui ai serilor simfonice de ținută clasică. De altfel, talentul atît de maleabil al lui Ilarion Ionescu-Galați știe să dea culoare și atmosferă paginilor celor mai accesibile și această putere de comunicare a dirijorului îi dă totodată posibilitatea să se constituie într-un ghid sigur al ascultătorilor în ascensiunea piscurilor absolute ale muzicii. Dovadă : peste o săptămînă erau programate lucrări de Schönberg, Alban Berg și Stravinski, în concertul simfonic săptămînal și am primit asigurări credibile că sala va fi la fel de plină.

În orice caz, o dovadă a unei asemenea afecțiuni și consecvențe din partea publicului față de manifestările Filarmonicii am avut-o în seara de 2 aprilie, cînd sala a fost arhiplină la programul Mozart-Beethoven oferit de aceiași interpreți. După o versiune fluidă, convingătoare a uverturii *Leonora a III-a*, am avut ocazia să apreciem nivelul de măiestrie al soliștilor suflători ai orchestrei — Viorel Bîndilă (oboi), Emeric Miklos (clarinet), Zsolt Mester (fagot), Vasile Lachi (corn), în *Simfonia concertantă în mi bemol major* de Mozart. Era prezentă, în convorbirea cordială a soliștilor, acea intimitate și naturalețe, atit de înrudite cu climatul cameral, ce caracterizează îndeobște stilul interpretativ al brașovenilor. Frazarea avea cursivitate și o forță de expresie ponderată, de un relevabil echilibru, adecvat caracterului lucrării. În fine, *Simfonia a VII-a* de Beethoven a reprezentat o concluzie culminativă a concertului ; acesta ne-a dat în totalitatea lui măsura în care educarea sistematică a unui auditoriu poate genera o comuniune autentică de idealuri între un ansamblu orchestral, conducătorul lui și publicul căruia îi sînt dăruite eforturile lor artistice. Se poate afirma că în felul acesta rolul social al unei Filarmonici este din plin îndeplinit și că munca ei se integrează organic în viața de fiecare zi a populației unui astfel de centru industrial, dar și cultu-

ral, cum este Braşovul. Numai în felul acesta fiinţarea şi permanentizarea unui atare ansamblu sînt perfect legitimate, contribuţia lui la înălţarea spirituală a publicului căruia i se adresează impunîndu-se cu o limpede şi de necontestat evidenţă.

Rîmnicu Vîlcea

La 4 aprilie, am participat la o întrunire a factorilor de răspundere în activitatea culturală a municipiului Rîmnicu Vîlcea, dedicată pregătirii în cele mai bune condiţiuni a celei de a VI-a ediţii a festivalului „Tinere talente", organizat de Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. în colaborare cu Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă Vîlcea, cu Societatea „Prietenii muzicii şi teatrului" din localitate şi cu sprijinul foarte preţios al organizaţiilor judeţene U.T.C. şi de pionieri. A fost reconfortantă constatarea că festivalul a devenit o componentă preţioasă a vieţii artistice vîlcene şi că i se acordă o însemnătate aparte, determinată de convingerea că tineretul muzical al ţării îşi găseşte în acest cadru o formă de manifestare demnă de talentul şi pregătirea lui, excepţionale. Dat fiind că în numărul următor al revistei urmează să apară o cronică detaliată asupra Festivalului, ne mărginim, de astă dată, să constatăm că la audierea de preselecţie organizată cu seriozitate la Muzeul de artă din Rîmnicu Vîlcea s-au prezentat o seamă de elevi ce studiază sub îndrumarea cadrelor didactice locale şi din care au fost aleşi să participe la reuniunea „Tinerelor talente" copii ca Ruxandra Voicu, Irene Rogojinoiu, Liliana Stănoiu, Mirela Vlădulescu, Oana Ţuca, Petruţ Constantinescu, Alina Timofte, Sebastian Sandu. Fără îndoială că toţi aceştia, aflaţi pe diverse trepte ale învăţămîntului, vor fi stimulaţi de participarea lor, urmînd însă să ia şi exemplu de la colegii lor din alte şcoli şi din Conservatoarele ţării, care vor fi prezenţi la ediţia 1984 a Festivalului.

Aş mai dori să relev o mărturie emoţionantă aflată tot aici, la Rîmnicu Vîlcea. Irina Şaţchi, atît de apreciata profesoară şi animatoare a societăţii „Prietenii muzicii", ne-a arătat actele sale de studii la Academia de muzică din Praga şi programele de concert din anii 1933—34, în cadrul cărora ea interpreta, cu un succes consemnat de presa din capitala Cehoslovaciei, lucrări ale marelui Serghei Prokofiev *(Sonata nr. 2* şi *Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră)*. Irina Şaţchi a obţinut atunci chiar din partea compozitorului materialul de orchestră al *Concertului*, interpretat cu concursul orchestrei de studenţi a Academiei pragheze. Am citit o cronică ce sublinia că tînăra pianistă, în pofida aparenţei firave a făpturii ei, avea toată înzestrarea tehnică, înţelegerea şi sensibilitatea necesară redării unor asemenea îndrăzneţe şi dificile pagini. Iată deci că la Rîmnicu Vîlcea putem afla o interpretă a muzicii lui Prokofiev dintr-o epocă în care paginile acestui proeminent maestru al secolului se aflau în cea mai plină actualitate şi contemporaneitate. Este un amănunt revelator, care merită cunoscut şi apreciat de cercuri largi de iubitori ai artei muzicale moderne.

Alfred HOFFMAN

Pianişti

Andrei Deleanu, tînăr pianist prea rar prezentat pe estradele de concert, ne-a oferit de curînd un recital de mare subtilitate. Programul dificil, masiv şi complex reflectă o personalitate şi un mod de a gîndi muzica, deoarece Andrei Deleanu este în primul rînd un artist care gîndeşte ; interpretările sale se centrează pe : idei dominante, clar conturate, fiecare piesă avînd un ce definitoriu, un fel de „ideie de bază" care se întruchipează sonor cu pregnanţă. Astfel, *Sonata în re major „Pastorala"* de Beethoven a sunat dramatic, foarte stringent construită cu linii larg desenate, suprafeţe contrastante, creşteri gradate şi culminaţii bine echilibrate. Discursul a fost răspicat, articulat cu precizie — unele accente prea abrupte sau insuficient calculate în raport cu instrumentul din sala Muzeului de Artă al R.S. România, au adus însă unele asprimi ce pot fi uşor domolite.

Sonata a III-a de George Enescu, mai puţin colorată şi diafană decît ne aşteptam, a fost în schimb în interpretarea lui Andrei Deleanu dinamică, animată de un suflu energic foarte viu şi continuu susţinut. Un Enescu mai puţin nostalgic, mai incisiv, mai acuzat în intenţii decît ne-am obişnuit să auzim. În partea lentă de exemplu, Andrei Deleanu s-a arătat mai interesat de curgerea în timp a discursului, de desfăşurarea deasă şi fină a vocilor decît de irizări, sonorităţi ; dar cel mai bine i-a reuşit partea a III-a cu pulsaţia ei nestăvilită.

Variaţiunile pe o temă de Paganini de Johannes Brahms şi-au cîştigat pe drept denumirea de „variaţiuni diabolice" dată cîndva de Clara Schumann pentru dificultatea lor tehnică extremă. Dar de la Paganini, Brahms a împrumutat numai tema nu şi spiritul tratării, căci Variaţiunile acestea rămîn, cu toate acrobaţiile pianistice la care recurg, profund brahmsiene în spirit. Andrei Deleanu a înţeles acest lucru şi nu a pierdut din vedere nici un moment substanţialitatea muzicală, o anume soliditate a scriiturii şi arhitecturii sonore. Totuşi avem de-a-face cu o muzică ce ţinteşte şi spre o demonstraţie de virtuozitate, de aceea trebuie dat Cezarului ce e al Cezarului ; virtuozitatea prin însăşi esenţa ei se cere stăpînită cu mai mult curaj, cu o senzaţie de libertate şi o scînteie de strălucire în plus. Andrei Deleanu are şi asemenea resurse pe lîngă cele de reflecţie şi profunzime muzicală de excepţie pe care i le cunoaştem ; aşteptăm deci şi alte apariţii care să ne confirme — ca şi acest recital — că ne aflăm în faţa unuia dintre cele mai strălucite talente ale tinerei generaţii.

Inna Oncescu ne-a oferit, tot la Muzeul de artă, un recital situat la începutul unui drum promiţător. Stăpînă pe sine, lucidă, controlată, pianista a parcurs cu siguranţă şi putere de convingere pagini de mare amploare — dintre care s-a relevat în mod deosebit *Sonata a 6-a* de Prokofiev. Natură muzicală extrovertită, ea se exprimă cu dezinvoltură şi cu expresivitate mai cu seamă în paginile care îi permit o desfăşurare nestingherită. De aceea, după Prokofiev, *Studiul nr. 10* în fa minor de Liszt din ciclul *Studiilor transcendentale* i-a mobilizat în cea mai mare măsură calităţile, care sînt notabile. Universul extrem de complex, contradictoriu, al *Pieselor pentru pian* op. 76 de Brahms a fost surprins de Inna Oncescu cu sobrietate, cu capacitatea de a domina suprafeţele vaste ale scriiturii brahmsiene. Cele mai aprofundate mi s-au părut paginile dramatice, tumultuoase ; climatul nordic, brumos al reveriilor autumnale brahmsiene îi este mai puţin la îndemînă pianistei, care preferă desfăşurările mai directe în expresie. Dar, în totalitate, Inna Oncescu ne-a demonstrat seriozitatea cu care abordează muzica, situîndu-se cu acest recital printre speranţele şcolii pianistice actuale.

Constantin Ionescu-Vovu a revenit pe scena Ateneului într-un program de recital frumos alcătuit, cu interiorizare şi cu un perfect bun gust. Subtile trimiteri spirituale şi stilistice au legat piesele programului într-o unitate de concepţie, permanent prezentă nu numai în intenţie ci şi în citirea dată textului. Am reascultat cu interes *Variaţiunile pe o temă de Schumann* de Mihail Jora, lucrare bine echilibrată, amplă, într-o interpretare reînnoită a pianistului, cu elanuri reţinute, cu un etos romantic cenzurat cu stricteţe, cu un bun dozaj al sonorităţilor. Aceeaşi rezervă melancolică a caracterizat şi cele trei *Nocturne* de Fauré, dintre care *Nocturna a XI-a* a atins punctul de maximă concentrare emoţională, rostită cu o intensitate simplă, cu o sensibilă intuire a acelui ideal de puritate clasică în-

spre care tindea Fauré — fără să-l atingă întotdeauna — și care în această *Nocturnă* își găsește împlinire.

Cîntecele de pustiu ale lui Constantin Silvestri au constituit punctul culminant al serii. Strîns construite în ciclu, răspunzîndu-și reciproc, fiecare piesă a fost totodată bine delimitată în atmosfera ei specifică. S-ar putea obiecta o anume monocromie, dar viziunea aceasta în nuanțe de gri-uri mi s-a părut personală și bine argumentată expresiv de o agogică inteligent gradată, sugerînd parcă o imobilitate înghețată, o oprire în loc a timpului pustiu.

În *Le Tombeau de Couperin* de Ravel, Constantin Ionescu-Vovu a reliefat mai degrabă rigoarea neoclasică a compozitorului decît înrudirea cu o lume a sonorităților impresioniste. Contururile clar desemnate, grija pentru transparența polifoniilor, sonoritatea puțin uscată, o agogică poate prea precisă ne-au dat imaginea unui Ravel cerebral și sever. Am fi dorit poate mai multă suplețe, un ton mai insinuant, o linie mai șerpuită, dar astfel *Suita* nu s-ar mai fi încadrat în atmosfera generală gravă a întregului program, încheiat cu două *Corale* de Bach. Cu acest recital de ținută, de o distincție de gîndire pilduitoare, Constantin Ionescu-Vovu a atins un moment de referință în evoluția sa artistică de pînă acum.

Elena ZOTTOVICEANU

RECENZII

„INTERFERENȚE" DE NICOLAE BRÎNDUȘ

Unul din evenimentele de importanță incontestabilă în contextul actual al vieții culturale românești îl constituie apariția la Editura Muzicală, în luna aprilie a acestui an, a volumului „Interferențe" sub semnătura cunoscutului compozitor și muzicolog Nicolae Brînduș. Concepută ca o sinteză a activității sale teoretice dintre anii 1967—1981, lucrarea cuprinde : studiul unor aspecte fenomenologice privind practica muzicală de tip improvizatoric (în prima parte) ; o serie de principii de formalizare a analizei muzicale, aplicabile coordonatelor discursului muzical (partea a doua a volumului) ; unele note de călătorie și convorbiri cu personalități muzicale (partea a treia). Cartea demonstrează capacitatea excepțională a autorului de a sintetiza o informație bibliografică de o extremă diversitate și de a edifica, pe această bază, o viziune originală asupra procesului de analiză, creație, percepție și interpretare a fenomenului muzical. Prin însăși natura sa lucrarea permite o serie de abordări interpretative distincte, degajarea unor concluzii de mare diversitate teoretică și semantică, o multiplicitate de lecturi posibile. În ceea ce ne privește, avansăm ipoteza fundamentală că volumul „Interferențe" de Nicolae Brînduș marchează un semnificativ moment de tranziție în ansamblul cercetărilor muzicologice contemporane (în special prin studiul intitulat „Baze ale unei analize formale a limbajului muzical" — 1981), de la pozițiile actual-predominante ale investigațiilor semioticii muzicale de tip lingvistic, către *o abordare de tip global-sistemic a fenomenului muzical.*

În lucrarea sa Nicolae Brînduș indică în mod explicit *teoria sistemelor*, alături de alte discipline de stringentă actualitate, precum teoria informației, semiotica, psihologia experimentală, logica matematică, etc., drept una din sursele de referință ale reconstrucției teoretice a muzicologiei contemporane. El utilizează în mod curent conceptul de „sistem muzical", „nivel de structurare al sistemului", „schimbare de stare", „interacțiune a nivelelor", etc. De asemenea, autorul pune întreaga parte a doua a lucrării sub genericul : „Contribuții la o teorie sistemică". Este deci evident că ne aflăm în fața unei viziuni, cu un pregnant caracter subiacent-sistemic, asupra statutului și a funcționării procesului muzical, care ne propune un model general de analiză, cu implicații în însăși creația muzicală*.

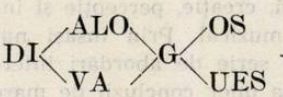
Bazat pe experiența sa de compozitor-teoretician, autorul pornește de la *identificarea parametrilor fundamentali de existență a fenomenului muzical*, considerat într-o perspectivă multidimensională (locul sursei muzicale în spațiul real, prezența-absența sursei, densitatea fenomenului muzical, intensitatea sonoră a sursei, tempo-ul, timbrul și înălțimea sunetului). Se poate construi astfel *spațiul* tuturor *stărilor și fazelor posibile ale sistemului* (definirea spațiului substrat generic și ale spațiilor derivate ale procesului muzical), ceea ce revine în primul rînd la construcția spațiilor acustice corespunzătoare. Valorile cuantificabile ale spațiilor sînt definite în funcție de „nivelele specifice ale percepției diferențiale, corespunzătoare fiecărui parametru sonor". Se pot deci institui măsuri specifice ale informației diferențiale privind fiecare schimbare de stare a obiectului sonor. Autorul subliniază că „ceea ce ar constitui un plus față de cercetările întreprinse pînă acum ar fi încercarea noastră de a demonstra structura identică a percepției acustice muzicale în ceea ce privește totalitatea coordonatelor ce compun și definesc obiectul sonor, pornind

*) Pentru o înțelegere mai precisă a unora dintre direcțiile posibile de dezvoltare ale programului unei „muzicologii sistemice" vezi și articolul *Fenomenul muzical din perspectiva teoriei sistemelor* de C. Georgescu și M. Georgescu, „Muzica", 2, 1984.

de la identitatea de structură a tuturor spațiilor acustice" (pag. 81). Se ajunge astfel la inventarierea unor seturi de valori pentru fiecare dintre spațiile posibile considerate : *spațiul pozițiilor sursei* care constă din puncte-localizări în spațiul real ; *spațiul densității* constînd din două valori posibile (prezență-absență) ; *spațiul intensității*, delimitat de pragul inferior al audiției (10^{-16} Watt/cm^2) și de pragul durerii (10^{-2} Watt/cm^2), în care deși se pot distinge 325 de senzații distincte de forță sonoră se consideră convențional numai un număr de 8 puncte-valori, la distanțe egale între ele (ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff) ; *spațiul tempo-ului*, care definește viteza de succesiune a atacurilor pe unități elementare de acțiune într-o secvență dată a discursului muzical, conținînd 45 de puncte valori ; *spațiul timbral*, definit prin 40 de puncte valori, părți ale produsului cartezian a două mulțimi disjuncte : prima a celor 5 categorii sonore — clase de entități constituite după criteriul purității spectrale (sunete armonice, sunete naturale, sunete filtrate, sunete-zgomot, zgomote), și o a doua, a celor 8 procedee de emisie, simple și compuse *(à l'ord, à l'ord vibrato, à l'ord tremolo (flatterzunge), à l'ord pizz (slap), à l'ord vibrato tremollo (flatt), à l'ord tremollo (flatt), pizz (slap), à l'ord tremollo (flatt) vibrato pizz (slap), à l'ord vibrato pizz (slap)* ; *spațiul înălțimilor*, divizat în 97 de puncte-valori la interval de semiton temperat (autorul nu ia în considerare diviziunea netemperată a octavei, în sensul propus de A. Danielou, deși o are în vedere).

Sînt identificate de asemenea principalele *nivele structural-ierarhice ale procesului muzical :* stratul infrastructural (al materiei sonore), nivelul sistemului cultural standard și nivelul suprastructural al intenționalității specifice, a sensului și personalizării muzicale. Fiecare dintre aceste nivele își are relativa sa independență, implicînd strategii formative ale materiei sonore. Vor exista deci principii de definiție și analiză proprii fiecărui nivel, autorul concentrîndu-și atenția în special asupra structurii obiectului sonor, deși nu în mod exclusiv. Un nivel propriu de ierarhizare „pe orizontală" (structurarea „în timp") este introdus prin funcționarea filtrelor de succesiune, care apar ca legi statistice și/sau deterministe de generare a anumitor ordonări ale valorilor proprii schimbărilor de stare ale sistemului. Drept urmare opera muzicală se înfățișează ca un joc complex al condiționărilor structurale ale nivelelor „în afară de timp" cu nivelele axei sintagmatice. Această analiză (filtre de gradul 1, ... n) se va aplica în sensul decelării structurilor etajate ale operei muzicale, ceea ce facilitează și surprinderea computerizată a aspectelor cantitative și calitative ale diverselor secvențe sonore. Cu o pregnantă rezonanță sistemică se instituie filtrul de tip γ (sistem de filtre), care vizează varianța sau invarianța continuității sau discontinuității schimbării de stare a sistemului în spațiul acustic considerat, între două schimbări de stare succesive. Considerăm că acest mod de formulare a problemelor poate fi echivalat și cu demersul sistemic al *construirii funcției de tranziție ale stărilor* unui sistem dinamic-ierarhic, pe diversele sale nivele de organizare.

O temă centrală a abordării o constituie *surprinderea interacțiunilor între diversele nivele (subsisteme)* ale sistemului muzical. (Se știe că, în general, simpla identificare a structurii unui sistem nu face trivială cunoașterea dinamicii sale, fapt care se verifică și aici). Considerînd că mutațiile interne ale discursului muzical pot fi explicitate prin acțiunea concomitentă a filtrelor, autorul își propune, spre exemplu, studiul diferitelor tipuri de coexistență a listelor spațiale per sursă, sub aspectul unei combinatorii a valorilor simultan-admisibile în diverse spații sonore. Apare problema precizării tipurilor de coexistență a surselor sonore în procesul muzical, din perspectiva cărora sînt reconstruite principalele categorii sintactice muzicale : sincronia schimbărilor de stare într-o clasă, cîntarea armonică pe voci, cîntarea colectivă la unison, omofonia, polifonia, poliritmia, polimetria, heterofonia, etc. Sîntem confruntați și cu problema optimizării acestor coexistențe în sensul stabilirii criteriilor de distribuire optimală a surselor și ansamblurilor sonore în jocul muzical comun. Va trebui deci să determinăm sistematic nivelele ierarhice de structurare ale obiectului muzical atît din perspectiva regularităților care acționează la diverse nivele, cît și în raporturile dintre ele. Autorul observă justificat că ordinea particulară a anumitor parametri circumscrie cu necesitate valori determinate în planul altor parametri. De exemplu, anumite timbre implică apariția necesară a unor „site de valori", ca și varianța sau invarianța în discontinuitatea/continuitatea schimbărilor de stare ale obiectului sonor. Opera muzicală se instituie deci printr-o ordonare decizională, la nivelul strategic al unui proiect formativ-global, a structurii fenomenologice proprii domeniului sonor. Fără a fi numită ca atare, ideea de *coordonabilitate a sistemului muzical* ne pare că transpare în gîndirea autorului într-un mod cît se poate de evident. Metodologia generală mai sus analizată a stat la baza realizării unor programe competiționale, concretizate în unele cunoscute lucrări ale compozitorului cum ar fi : *Vagues, Kitsch-N, Infrarealism,*



— *Concert pentru pian și orchestră etc.*

Subliniind contribuția certă pe care Nicolae Brînduș o are pe linia clarificării cîtorva trăsături semnificative ale unei abordări de sistem a fenomenului muzical, precizăm, în ceea ce privește dezvoltarea viitoare a unui asemenea program de cercetare, necesitatea trecerii la un tip de investigație desfășurat într-un context sistemic mai precis delimitat, altfel spus, trecerea de la un cadru implicit la un cadru explicit de abordare sistemică, cu un control conceptual formal și metodologic precizat. S-ar putea dovedi, în acest sens, plină de sugestii neașteptate, utilizarea aparatajului conceptual specializat, propriu unor teorii matematice particulare ale sistemelor cum ar fi : teoria sistemelor dinamice (Kalman, Falb, Arbib), teoria sistemelor ierarhice multinivelare (Mesarović), teoria matematică a ca-

tastrofelor (Thom), sinergetica (Haaken), termodinamica proceselor ireversibile (Prigogine), etc. Considerăm că ar putea fi utilă şi aplicarea *teoriei controlului optimal* în identificarea şi analiza unor clase particulare de opere muzicale : atît a unor lucrări cunoscute, bine precizate ca formă şi stil, cît şi a altor piese care, prin formativitatea lor internă, prezintă anomalii structurale severe (Ultimele cvartete ale lui Beethoven, unele simfonii de Mahler, etc.). Ar fi credem interesantă şi studierea implicaţiei pe planul limbajului muzical a proceselor de stabilitate structurală în opoziţie cu cele de schimbare de structură (perturbaţia, adaptarea, autoorganizarea, neostructurarea, destructurarea, morfogeneza etc.).

Cosmin GEORGESCU
Radu PALADE

DE PESTE HOTARE

Globul muzical

Recent revista americană *Time* a dedicat un întreg număr Japoniei, în cadrul căruia Michael Walsh semnează un articol despre muzica clasică europeană în această ţară. Popularitatea ei (Beethoven, Brahms etc.) se aseamănă cu succesul rock-ului la vremea primei sale glorii, observă autorul. Pentru japonezul de acum, a asculta acest gen de muzică e un semn — chiar uşor demonstrativ — de aderenţă la civilizaţia occidentală. Mai mult decît atît, muzica simfonică europeană a devenit pentru ei o „lingua franca", într-un fel, fiindcă la nivelul tradiţiei, japonezii nu au avut un limbaj naţional comun în ce priveşte arta sunetelor. Fiecare categorie socială, strict delimitată, îşi avea propriul ei gen de muzică. Aşa cum li s-a întîmplat şi în alte domenii după cel de-al doilea război mondial japonezii au arătat un zel şi o aplicaţie ieşite din comun şi pentru deprinderea şi răspîndirea muzicii clasice occidentale, atît de diferită de obişnuinţele lor. În prezent, au un număr apreciabil de elevi şi studenţi la secţiile muzicale, au 9 orchestre simfonice în ţară, iar recitalurile şi concertele camerale constituie o obişnuinţă. În 1982 — oferă comentatorul un exemplu — Simfonia IX a lui Beethoven a fost interpretată de 100 de ori şi la unul din aceste concerte, dedicat elevilor, aproximativ 2 000 de copii din sală au cîntat, împreună cu corul, *Oda Bucuriei*. Totuşi, adaptarea a început nu demult, încît marea performanţă a japonezilor este mai degrabă de ordin tehnic decît spiritual. Aceasta o spun, cu insistenţă, chiar muzicologii lor, o ştiu şi interpreţii, investiţi în efortul dificilei lor profesiuni. Motivele situaţiei sînt de găsit funciarmente în diferenţa structurii psiho-culturale. În vreme ce arta europeană se bazează pe cultivarea individualităţii, prin tradiţie, japonezii au moştenit pudoarea manifestărilor publice subiective şi un tip de respect faţă de maestru care presupune perfecta imitare a acestuia. Aşadar, cu oricîtă perfecţiune tehnică, interpretul japonez suferă deocamdată de o carenţă a individualităţii. Muzica europeană clasică în Japonia, afirmă muzicologul Takashi Funayama, se aseamănă cu o floare pe lac : e mare, e foarte frumoasă, dar nu are rădăcini. Japonezii consideră, se pare, că deocamdată singurul lor mare succes internaţional cert ar fi Seiji Ozawa, directorul muzical al Orchestrei simfonice din Boston. Dar cei implicaţi direct în muzică nădăjduiesc că sinteza dintre lumi se va petrece în cele din urmă, oferind spiritului o patrie autentică, mult îmbogăţită, ca încununare a nobilului lor efort.

★

Tot recent a avut loc la Paris sub auspiciile IRCAM un concert Stockhausen, în cadrul căruia au fost transmise lucrări electronice elaborate de autor între anii 1953 şi 1966. Concertul a fost primit cu mare interes, mai ales că, după cum remarcă însuşi compozitorul, la vremea lor piesele au circulat într-un cerc destul de restrîns de amatori, iar între timp situaţia muzicii electronice a evoluat atît de mult, încît reconsiderările „istorice" devin nu numai interesante dar poate şi necesare. Un asemenea merit a descoperit critica în cele două *Studii electronice* din 1953, care sînt, pare-se, primele piese în întregime trecute prin sintetizator, iar *Imnurile*, cu tenta lor lirică şi vizionară şi *Cîntecul adolescenţilor* au entuziasmat numerosul auditoriu ; în lucrarea din urmă, autorul a înglobat, pe lîngă o „superbă voce de copil", cum notează critica, sunete împrumutate din folclorul a 5 continente, „de parcă — spune autorul — ai comprima o simfonie beethoveniană de 20 de minute în 20 de secunde". Înainte de concert, ziarul *Le Monde* a publicat un substanţial interviu cu Stockhausen, în care autorul comentează pe larg proiectul operei sale *Licht* (Lumina), la care lucrează în prezent şi care va dura 7 zile (aproape 21 de ore). Secvenţa zilei *Joi* a fost încheiată — aici apare personajul principal, Michael, muzician, un *alter ego*, după cum mărturiseşte compozitorul. Secvenţa *Sîmbătă*, va fi prezentată în premieră mondială la *Scala* la 21 mai 1984. Ideea acestei monumentale opere, gîndită într-un spaţiu mitic-universal, i-a venit cu cîţiva ani în urmă în Japonia. Este vorba despre noţiunea de *interval* care, luat în sensul cel mai abstract, poate defini muzica unei epoci întregi. În opera sa, constanta intervalului guvernează toate nivelele materializării, de la muzică la dans, lumină, personaj, ambianţă. Tot din acest punct, afirmă Stockhausen, provine nostalgia sa de acum de a întreprinde elaborarea unei piese unice, pe o „superformulă", astfel încît noile evenimente să se alăture celor vechi într-o unitate vie care să-i circumscrie autorului întreaga existenţă.

★

Revista berlineză *Sinn und Form* publică, sub titlul „Amintiri despre tata", cîteva pagini semnate de Béla Bartók jun., fiul cel mare al com-

pozitorului. Acesta a elaborat, după ani de zile de muncă, trei volume cuprinzînd amintiri și documente despre ilustrul său părinte. Una dintre aceste cărți, pe care a intitulat-o *De la o zi la alta* înregistrează date prin care autorul a putut reconstitui, după propriile-i mărturisiri, aproximativ 6 000 de zile din viața lui Béla Bartók. Un alt volum conține amintiri despre familie, studii, muncă, stil de viață, iar cel de-al treilea volum cuprinde scrisorile compozitorului. Aflăm că Béla Bartók, care era atît de reținut în lume, avea o deosebită tandrețe în relațiile de familie. Aflăm că avea cunoștințe despre o mulțime de lucruri în afara profesiunii sale : despre natură, animale, plante, minereuri, stele, matematică. Poseda insectare, ierbare, colecții de fluturi și de pietre, pe care le organiza după criterii științifice. Știa germana, franceza, spaniola, italiana, engleza — limbi în care citea clasici și moderni — plăcerea pentru limbi fiindu-i stimulată de mama sa, dar și de multele călătorii ca muzician. A avut, după părarea fiului său, mulți colegi, foarte buni discipoli, dar un singur prieten în adevăratul sens al cuvîntului : Zoltán Kodály.

Iată și cîteva cifre : Béla Bartók a dat 645 concerte, în care a interpretat peste 1 300 piese muzicale sub bagheta a 70 de dirijori (aproximativ). 435 din aceste piese au fost propriile-i compoziții. Urmează, în ordine : Beethoven, Kódaly (deși acesta nu a scris foarte mult pentru pian), Debussy, Scarlatti, Liszt, Mozart, Chopin, Bach, Brahms. Profesional, muncea enorm însă nu trata muzica niciodată ca divertisment. Deasupra pianului său stătea, nelipsit, un uriaș portret al lui Beethoven (...).

Ioana IERONIM

Anul viitor se împlinesc 300 de ani de la nașterea lui Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel, precum și 400 de ani de la nașterea lui Heinrich Schütz. În cadrul complexului de măsuri care urmează să fie luate în R.D.G. cu privire la aceste aniversări, un grup de muzicologi condus de Prof. Dr. doc. Heinz Alfred Brockhaus a elaborat un document intitulat *Teze pentru comemorarea Bach-Händel-Schütz în Republica Democrată Germană în 1985*, publicat drept anexă a revistei Musik und Gesellschaft, numărul 1984/2.

Memoria marilor clasici este perpetuată prin eforturile coordonate ale unor instituții, respectiv prin manifestări de amploare ca Noua Societate Bach din Leipzig, Societatea Händel de la Halle, Cenaclul („Arbeitskreis") Schütz de la Dresda, afiliat Noii Societăți Internaționale Schütz, festivalurile și concursurile anuale Bach de la Leipzig, festivalurile Händel de la Halle, casele memoriale Bach și Händel de la Eisenach, respectiv Halle, conferințe muzicologice internaționale etc.

Francisc LASZLO

Note

O *Sonată* necunoscută de Beethoven se află în posesia pianistului Carlo Alberti Neri. Ea a fost descoperită într-o bibliotecă privată din orașul italian Arezzo. Neri deține și o Sonată pentru fiaut și pian, pe care o va executa în primă audiție.

O *Messă necunoscută* de Johannes Brahms, găsită în Statele Unite a fost interpretată în primă audiție de către Societatea Prietenilor Muzicii din Viena, în noiembrie 1983.

Zilele Hindemith au avut loc la München între 16—19 februarie 1984. Au avut loc concerte, o expoziție în care s-au prezentat partiturile lui Hindemith și un simpozion de muzicologie cu titlul : „Paul Hindemith și dezvoltarea muzicii după 1945".

Anul muzicii luxemburgheze — 1984 a fost inaugurat printr-un concert, în sala Teatrului Municipal din Luxemburg, la 22 ianuarie 1984. Societatea muzicală „Marele Duce Adolph" a mai prevăzut o serie de manifestări, printre care : Conferința Europeană a Federațiilor muzicale, prezentarea de noi lucrări ale compozitorilor luxemburghezi, emisiuni radio dedicate muzicii luxemburgheze și seri de muzică populară luxemburgheză.

S. N.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

AUTENTICITÉ ET INNOVATION DANS LA MUSIQUE ROUMAINE CONTEMPORAINE

Alexandru LEAHU

La culture musicale des dernières décennies a connu un pareil épanouissement en Roumanie, sur tous les plans, qu'elle est à même aujourd'hui de représenter pleinement une prise de conscience artistique et sociale dont le haut niveau se trouve en parfait accord avec les progrès enregistrés par la société roumaine sur le plan matériel.

Plus que la quantité d'œuvres de valeur et au-delà du prestige des personnalités musicales qui contribuent à l'affirmation de la musique roumaine hors des frontières du pays, tout comme à l'intérieur, il convient de retenir la qualité de cette musique, précisément éloquente pour l'éthos roumain par la grande diversité des styles.

De ce point de vue, les idées-pilotes sur la mission de l'art, comprises dans les discours du secrétaire général du parti, le Président Nicolae Ceaușescu, se trouvent un correspondant immédiat dans les réalités de la vie musicale du pays et, dans le même temps, représentent autant de points de départ dans les débats la concernant.

C'est ainsi que la nécessité de refléter ces réalités dans un esprit empreint de dynamisme et nourri par l'authenticité de la sensibilité de peuple dont témoignent les immortels chefs-d'œuvre du patrimoine culturel national — nécessité convergeant à l'aphorisme bien connu : „Celui qui peut aller à la source ne doit pas aller à la cruche" —, résume le credo du musicien roumain contemporain. On pourrait dire que dans nul autre domaine la source folklorique n'a inspiré autant de solutions originales que dans la musique roumaine actuelle. Se servant d'un langage où les réalités, les idées et les aspirations ne sont guère symbolisées par des éléments superficiels — mimétiques —, mais par des affinités d'ordre structural, le créateur de musique de nos jours cherche, à l'instar de Georges Enesco et de Bartók, les éléments de quintessence pouvant assurer l'accès à l'illustration des strata profondes de l'âme roumaine. L'appréciation unanime accordée au folklore durant les années du pouvoir populaire, l'ampleur des recherches entreprises ouvrent au musicien un champ de valeurs qui ne se refusent guère et jamais aux synthèses les plus téméraires. C'est à celles-ci que, précisément, l'on doit l'ample reconnaissance du monde musical international à l'égard de l'originalité de l'école roumaine. L'intérêt qui lui est accordé et ses réussites dans les compétitions mondiales en sont un témoignage.

L'esprit de synthèse — comme attitude mentale devant les valeurs et non comme effet d'une maîtrise professionnelle — jaillit d'une longue et patiente accumulation préalable, celle-la même dont Enesco disait : „Seulement après que de nombreux, aussi nombreux que possible, tempéraments véritablement artistiques vibreront sincèrement devant ce milieu on pourra dire que leur musique a un caractère qui nous est propre" (1912). L'accent posé par l'illustre maître sur le milieu d'inspiration autant que sur l'aptitude à l'assimiler effectivement, jette un jour éclatant sur l'antinomie pleine de significa-

tions entre „cruche" et „source" ; la „source" doit devenir en effet la réalité intrinsèque, la dot impérissable de la conscience artistique, démarche qui rend ainsi inutile l'emploi des diverses „cruches" d'emprunt (conventions, manières, modèles, pastiches, autant de formes *extérieures* à cette création authentique que doit rester l'œuvre d'art, encore que ces formes viennent d'ailleurs ou, même, de l'intérieur du périmètre culturel roumain). Dans l'entre-deux-guerres déjà, le poète Ion Barbu élevait sa voix contre l'assimilation formelle des traditions : „Je crois que les portails paysans, les chemises paysannes, les dragons, les princes charmants, les mosaïques et les peintures murales byzantines mènent la poésie à un style bigarré ou bien au pastiche (...) le patriotisme pour les poètes consiste dans l'attachement des destinées à la vie supérieure et forte...". Sans doute, on ne saurait nier la force d'évocation des emblèmes, motifs, intonations folkloriques etc., mais le potentiel métaphorique, de la plus grande tension, qu'ils recèlent ne se libère qu'au contact de noyau incandescent des impressions foncières qui animent l'œuvre à la façon d'un être destinée à faire vibrer la sensibilité d'autrui. Quand celles-ci manquent, les formules folkloriques demeurent „lettres mortes", pâles figures de style dans un texte qui prend l'allure d'un collage. C'est pour cette raison qu'Enesco se refusait à l'épithète de „style" („qui indique quelque chose de fait") en lui préférant celle de „caractère roumain" car cette expression lui paraissait plus apte à marquer le souffle authentique traversant sa *3e Sonate pour piano et violon*. Tout au contraire, l'ébauche artistique, saturée de l'écho réel d'une ambiance autocntone, sera capable de transfigurer n'importe quel procédé, ainsi que l'attestent les œuvres énesciennes de l'étape où l'illustre compositeur n'entrevoyait pas encore possible d'entrepénétrer le symphonisme et le folklore, mais qui, malgré tout, résonnaient à l'ouïe des étrangers comme d'incontestables fruits de la spiritualité sud-est européenne. De même, on sait bien que nombreux sont les cas ou le représentant d'une telle ou telle école nationale adopte les intonations folkloriques d'une culture très éloignée dans le temps ou l'espace, mais reste, en dépit de cela, parfaitement authentique du point de vue autochtone, par sa conception et par le mode de s'imaginer les rapports intimes qui gouvernent la matière de la dite œuvre. Remarquons aussi, dans le même ordre d'idées, les tentatives des compositeurs roumains actuels d'„humaniser" et „personnaliser" les divers matériaux phoniques produits par la civilisation technique (tels, les moyens électroniques) tout en les rendant accessibles et transparents aux suggestions folkloriques.

Evidemment, l'esprit innovateur de la création roumaine musicale contemporaine s'affirme comme un esprit de synthèse par excellence, jailli du monde de la conscience collective qui le guide et tout a la fois le ratifie comme solution artistique de valeur. La diversité des styles devient ainsi la prémisse de l'accession au vécu des concepts éthiques et esthétiques à un degré de tension auquel seule l'œuvre d'art authentique prédispose.

Pour le public roumain — devenu plus mélomane encore et plus exigeant à la suite de son accès plus considérable (par larges couches sociales) à la vie musicale du pays — l'évolution de la musique actuelle vers un contenu d'originalité, empreint de suggestions provenant de toutes les sphères de l'esprit créateur roumain, constitue le moyen le plus sur pour retrouver „la source", c'est-à-dire les hautes aspirations de l'être ennobli par l'art des sons.

Par des chefs-d'œuvre semblables, où l'innovation, l'envergure et la véhémence expressive naissent tout juste de la nature engagée des images qui visent „à faire jaillir le feu des cœurs" — selon l'expression du Titan —, les compositeurs de la Roumanie d'aujourd'hui enrichissent effectivement non seulement le trésor culturel national mais encore le patrimoine artistique universel.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

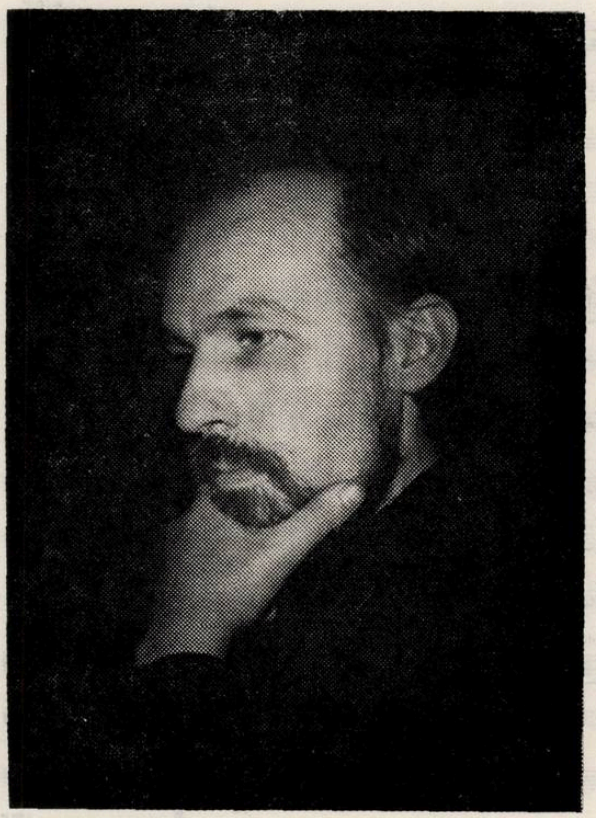
CORNELIU CEZAR

PORTRAIT

Viorel CREȚU

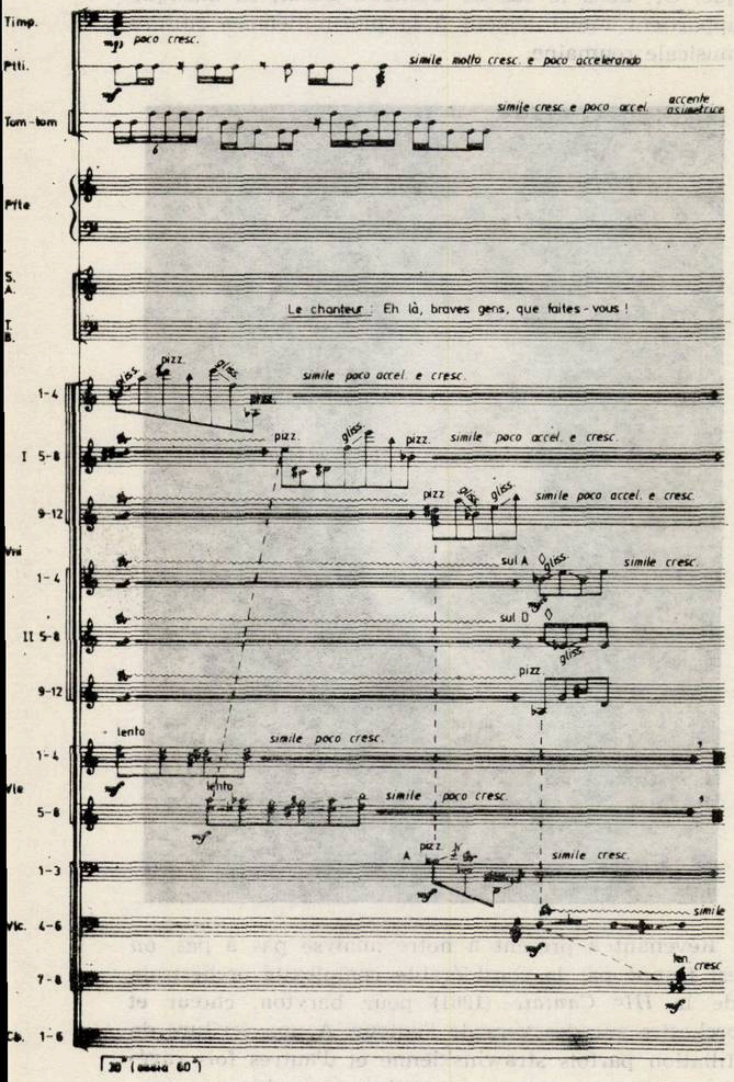
Dans l'univers de la pensée compositionnelle roumaine de nos jours, Corneliu Cezar se distingue par la poursuite fidèle et de proche en proche de son credo artistique. La conséquence en est une pluralité stylistique marquée d'une phase créative à une autre — pluralité qu'il n'est possible d'argumenter que par une minutieuse recherche des bases esthétiques de sa musique. Conséquence toute naturelle d'ailleurs : lorsqu'il croit avoir trouvé l'„essence" du phénomène musical, il abandonne ses procédés antérieurs pour se dédier entièrement à des créations qu'il fait reposer sur des fondements tout neufs (et qui, pour être mieux compris, requièrent une connaissance préalable de ses convictions).

Sa première phase créative subit les influences de l'expressionnisme musical, tout en se dirigeant, par la suite, progressivement, vers les conquêtes du néo-sérialisme. Des compositions comme la *Sonate pour piano* (1959), ou le *Quatuor pour flûte, violon, alto et basson* (même année) sont clairement tributaires de cette esthétique D'ores et déjà, une brève parenthèse s'impose : l'évolution de la musique roumaine est irréversiblement — et heureusement — marquée par le genie créateur d'Enesco dont l'œuvre extrait sa sève nourrissante de l'immense sensibilité du trésor folklorique. Et, bien qu'à les examiner de près, l'œil „collé" à la partition, nombre de compositions représentatives de la musique moderne roumaine semblent très précisément dépourvues de ce facteur fondamental, il est évident par contre, lorsqu'on les envisage dans l'ensemble, dans le contexte de la pensée créatrice ou de la position qu'elles occupent dans *l'entier* paysage de la composition roumaine, que ces œuvres témoignent sans conteste d'une note de couleur propre à la civilisation de l'espace roumain. Sans doute, ce coloris spécifique acquiert, d'un compositeur à un autre, des nuances particulières distingant — dans l'immédiat — leur musique, bien qu'au total il soit possible de l'inclure dans la même sphère, celle de la spiritualité roumaine tirant sa force de pénétration et sa pérennité de son caractère d'originalité et de sa vieille tradition. Il suffit de s'en rapporter au philosophe Lucian Blaga qui affirmait qu' „une œuvre d'art ne devient pas forcément «nationale» par le simple fait qu'elle accumule, comme dans un seau magique, un nombre aussi grand que possible d'éléments ethnographiques", cette œuvre pouvant tout aussi clairement relever de telle aire nationale „sans comprendre un seul élément ethnographique". C'est dire, en d'autres mots mais avec une limpidité extrême, qu'une œuvre artistique à l'instar de toute création mentale appartient, par-delà l'immédiat et le pittoresque, à un régime d'existence spirituelle spécifique. Or, dans le cas de Corneliu Cezar, sa musique appartient intégralement à la plurimillénaire culture musicale roumaine.



Revenant à présent à notre analyse pas à pas, on est frappé par la considérable complexité orchestrale de la *III*e *Cantate* (1961) pour baryton, chœur et orchestre sur des vers de l'auteur. A une écriture de filiation parfois strawinskienne et d'autres fois ravélienne, il superpose une partition pour piano au profil nettement modal-sériel ; s'y trouvent aussi d'autres moments fondés sur des contrastes majeurs entre des sections dont le traitement est différent au point de vue sonore, de même que certaines évolutions du baryton qui agencent des éléments de récitatif à des configurations d'intervalles ardues et complexes. Une écriture semblable, mais développée, apparaît dans l'opéra *Galileo Galilei* (1961) d'après B. Brecht, où voix et instruments se subordonnent totalement aux lois du déroulement dramaturgique. Une pensée mélodique d'une certaine facture, une prépondérence de l'élément linéaire (particulièrement dans les parties de Galileo et de Sagredo, dans les duos Galileo-Virginie etc.), une fluidité qui suppose la scène respective conçue en vue d'une certaine autonomie, tout cela annonce en quelque

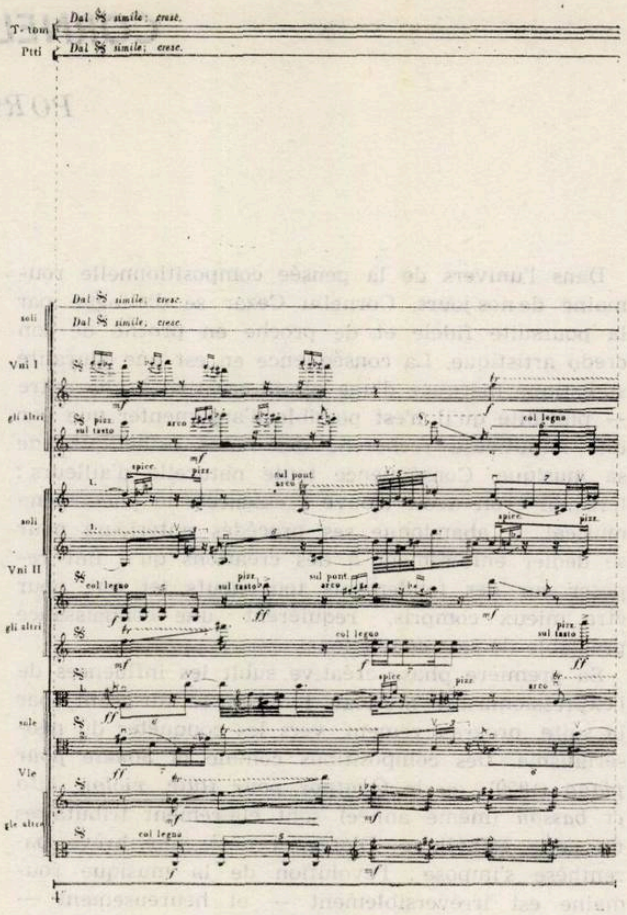
sorte l'évolution future de Corneliu Cezar. Très intéressant l'équilibre imprimé à la partition qui, malgré des moments hétérogènes et quasi-autonomes (telle, la scène de la foire) attesten dans l'ensemble une resultante d'équilibre née de l'alternance du caractère, de la dynamique des sections, grâce à un contraste majeur et aux moyens orchestraux. Ici, comme dans le cas précédent, c'est la même tissure orchestrale de grande complexité qui individualise la partition toute entière (Ex. no. 1 — p. 41, et no. 2).



Ex. no. 2

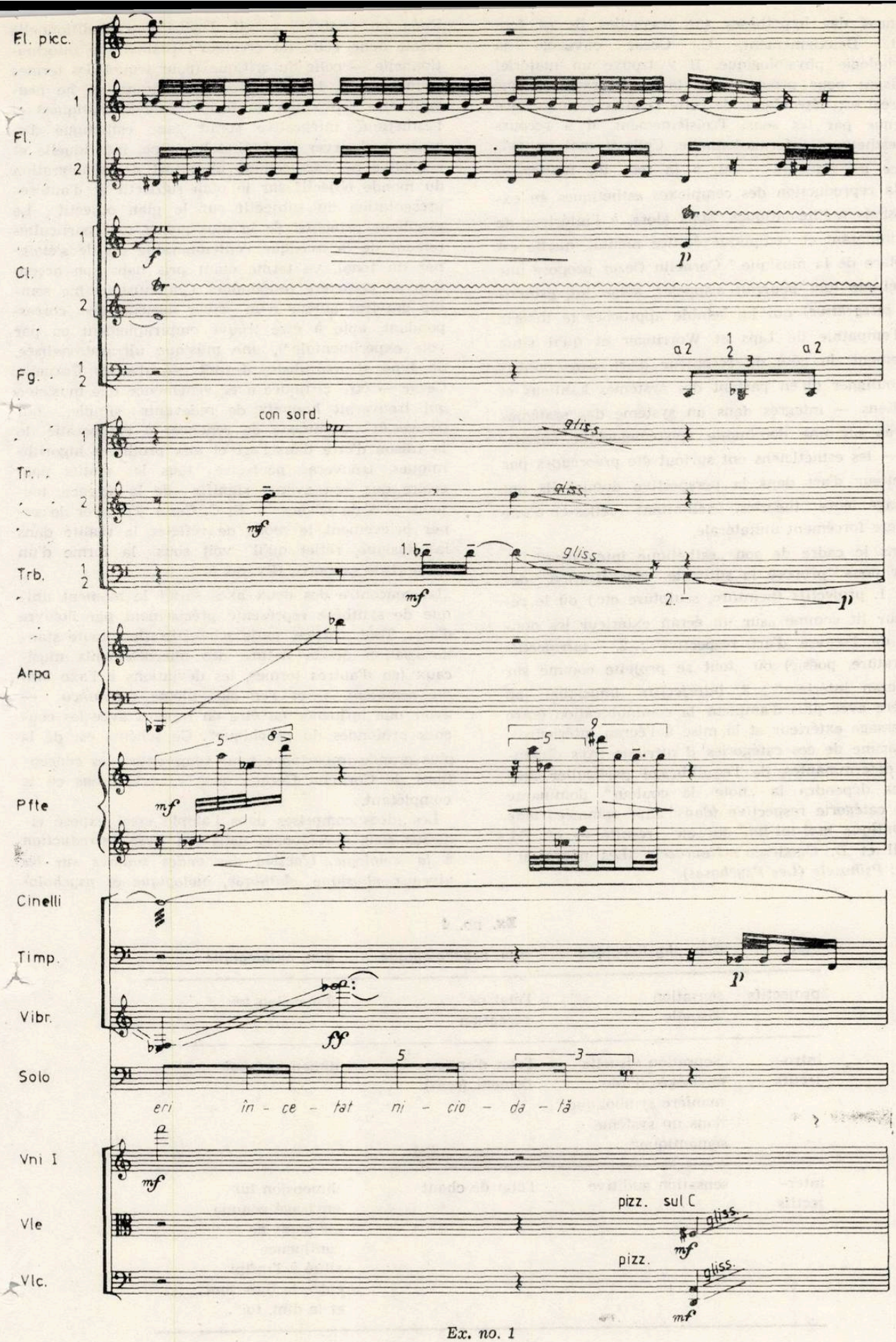
Dans *Chronique pour orchestre*, l'écriture sériomodale devient d'une clarté extrême (Ex. no. 3). L'argument en est le suivant : „Le tracé à travers le temps des diverses structures qui nous environnent — soient-elles de grandes ou de menues dimensions cosmiques —, ainsi que notre propre temps psychique, irréversible, invitent à la réflexion ; ce qui m'intéresse, c'est la trame discrète du temps présent de n'importe quel événement donné".

Dans les grandes lignes, c'est là que prend fin une phase créative distincte de Corneliu Cezar, où le Présent, entendu au plus propre du terme, est exprimé, argumenté, par des compositions au contenu humaniste, dont les techniques de travail sont issues (et strictement dépendantes) du plan temporel, de l'écoulement irréversible du Temps, des œuvres dont la structure „dans le temps" et „hors du temps" — poursuivie avec conséquence — relève manifestement du présent. Au fait, ce sont là des idées communes à la génération de musiciens des années '50 et '60. Et, sans aucun doute, le mode de réalisation de ces partitions dénote un professionnalisme marqué.



Ex. no. 3

Face au style néosériel de l'étape ci-dessus examinée, les compositions ultérieures signifient un tournant important. Pour les mieux comprendre, il faut commencer par connaître les idées de l'auteur dans cette nouvelle phase sur le phénomène musical en soi, à la suite de quoi, tel un complément aux idées, nous examinerons ses œuvres. Dans son étude *Realitate şi reflectare* (Réalité et reflet) — *Muzica* no. 5/1978 —, le compositeur, dans le but de délimiter une possible définition de la réalité, et, dans le même temps, de situer la musique entre ses limites, envisage à tour de rôle trois domaines d'information pris comme points de départ successifs de sa démarche mentale. Dès lors, commençant par s'adresser à la physique nucléaire et à la philosophie des sciences, il cite — entre autres — Bertrand Russel et Louis de Broglie. Ce dernier insiste sur le fait que si les formalismes mathématiques sont les seuls à pouvoir donner une grande précision, ils ne présentent pas moins un certain danger, car, entraînés par leur clarté et automatisme, nous pouvons facilement oublier qu'ils ne fournissent jamais que les consé-


Fl. picc.
Fl.
Cl.
Fg.
Tr.
Trb.
Arpa
Pfte
Cimelli
Timp.
Vibr.
Solo
Vni I
Vle
Vlc.
con sord.
gliss.
1. b
2.
a 2
eri în - ce - tat ni - cio - da - tă
pizz. sul C
pizz.

Ex. no. 1

quences des hypothèses sur lesquelles ils se fondent. Deuxièmement, C. Cezar envisage la psychologie physiologique. Il y trouve un matériel suffisant pour prouver que la configuration même du réel est dépendante de cette relative connaissance obtenue par les sens. Troisièmement, il a recours à l'esthétique informationnelle. Celle-ci met en évidence les rigueurs — et, à la fois, les limites — de la reproduction des complexes esthétiques en expressions mathématiques. Mais alors, à l'intérieur de cet imposant et compliqué édifice mental, quelle est la place de la musique ? Corneliu Cezar propose une esthétique (qui pourrait s'appeler, selon lui, *esthétique intégrative)* qui lui semble approcher la théorie de l'empathie de Lips et Worringer et qu'il situe nettement du côté du récepteur d'art, sans oublier de souligner qu'en partant des systèmes kantiens et hégéliens — intégrés dans un système des systèmes centrés sur une dominante épistémologique spécifique — les esthéticiens ont surtout été préoccupés par l'émetteur d'art dans la perspective duquel ils ont envisagé leurs théories, délimitant celles-ci d'une manière forcément unilatérale.

Dans le cadre de son „esthétique intégrative", C. Cezar nous propose la suivante classification des arts : 1. *projectifs* (peinture, sculpture etc.) où le récepteur lit comme „sur un écran extérieur les données de l'œuvre d'art respective" ; 2. *introjectifs* (littérature, poésie) où „tout se projette comme sur un écran intérieur" ; 3. *interjectifs* (musique) où „s'opère avec plus d'ampleur la communication entre le message extérieur et la mise à l'écran intérieure". A chacune de ces catégories il attribue trois dimension déterminantes, de l'équilibrage particulier desquelles dépendra la „note de couleur" dominante de la catégorie respective (dans l'ainsi-nommée *triade interontique moi-toi-lui,* qui en résulte — cf. Ed. Pamfil et D. Ogodescu : *Nevrozele* (Les névroses) ; Idem : *Psihozele (Les Psychoses).*

Dans un contexte pareil, l'esthétique traditionnelle serait donc celle du créateur ; l'esthétique informationnelle — celle du critique (pour lequel des termes comme *„moi, toi, état"* sont inopérants et ne peuvent être reproduits en formules mathématiques) et l'esthétique intégrative serait „une esthétique disposée à observer la finalité humaine, individuelle et collective de l'art comme un effort de réintégration du monde objectif sur le plan subjectif et d'autoreprésentation du subjectif sur le plan objectif". Le problème principal de la musique et tout particulièrement de la musique contemporaine est de s'éloigner du tonal, ce terme étant pris dans son acception de caractère fonctionnel („la musique me semble graviter autour d'un «cœur acoustique» correspondant, apte à être trouvé empiriquement ou par voie expérimentale"), une musique ultrarationalisée, de type structuraliste, devant — d'après Corneliu Cezar — être critiquée avec véhémence („le musicien qui trouverait honteux de redevenir simple, qui trouverait incommode de renoncer à l'autocratie de la raison d'être dans l'art et aux prothèses algorithmiques, trouvera peut-être tous les motifs pour croire que «en avant» signifie «de la science, toujours plus de science»"). Et C. Cezar d'essayer de cerner brièvement le mode de réfléter la réalité dans la musique, réflet qu'il voit sous la forme d'un rapport de rapports. (Ex. no. 5).

„La rencontre des deux axes serait le moment unique de synthèse représenté précisément par l'œuvre d'art... Tout artifice, toute schématisation, toute standardisation de la nature des microéléments musicaux (en d'autres termes, les déviations à l'axe *mn)* me semblent — et j'en suis même convaincu — avoir une influence ou être en rapport avec les couches profondes du psychique". Ce schéma est de la plus grande importance pour comprendre les conceptions de Corneliu Cezar ; nous y reviendrons en le complétant.

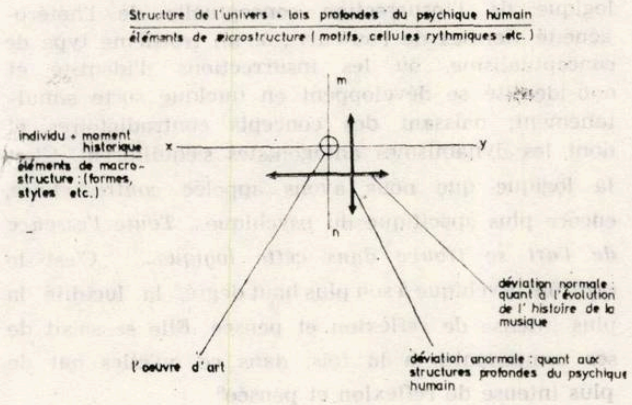
Les idées comprises dans l'ample essai exposé ci-dessus sont développées dans son livre *Introduction à la sonologie. L'action des ondes sonores sur les niveaux physique, chimique, biologique et psycholo-*

Ex. no. 4

arts	*dim. physiologique*	*dim. psychologique*	*dim. ontologique*
projectifs	sensation visuelle	l'état de réception	dimension *toi*
intro-jectifs	„sensation visuelle envisagée d'une manière symbolique dans un système sémantique"	l'état d'entendement (sens)	dimension *moi*
inter-jectifs	sensation auditive	l'état de chant	dimension *lui* envisagé comme „le point de confluence situé à l'infini entre la dim. *moi* et la dim. *toi*".

gique, publié aux Editions Musicales. Ce livre pourrait fort bien être mis sous le frontispice des paroles suivantes de Constantin Noica : „Il se peut qu'il arrive de la musique comme de la logique mathématique : tant qu'elle ne s'est pas appliquée aux mécanismes, celle-ci avait créé un vide ; dans ce sens, la musique pourrait s'appliquer aux organismes et à l'esprit. Qui sait dans quel vaste plan individuel sera un jour captée cette généralité encore obscure et nullement cernée de la musique ?". Le titre même du livre fait ressortir l'organisation du matériel — doublé d'un appareil bibliographique remarquable — ainsi que le sens de la démonstration. La finalité escomptée, la voici : „Dans sa recherche complète des domaines d'action des ondes sonores sur les niveaux physique, chimique, biologique et psychologique, la sonologie ne propose pas à la musique des systèmes formels extrinsèques qu'elle aurait à «transcrire» en sons ; elle cherche, précisément, les principes de loi intrinsèques, tant objectifs, que subjectifs, sur lesquels réside l'action des ondes sonores à chacun des niveaux ontologiques pris à part" (il est intéressant d'observer que l'auteur trouve chez les apologètes mêmes du structuralisme musical — chez Pierre Boulez, par exemple — certaines analogies de jugement.

Ex. no. 5



Après donc avoir vu comment se détachent les idées de notre compositeur, voyons maintenant sa propre musique, pour l'intelligence de laquelle il faut nous engager sur une voie parallèle, celle des „structures anthropologiques de l'imaginaire". La majorité des idées ainsi que leur enchaînement appartiennent à Gilbert Durand, un renommé sociologue de la culture ; les conséquences du raisonnement de G. Durand sur la musique (démarche que celui-ci n'entreprend pas) sont aptes à faciliter la compréhension de la musique de Corneliu Cezar et d'autres compositeurs. J'ignore (mais je ne le crois pas) si, dans la construction de ses propres convictions, Corneliu Cezar est parti de ce mode de penser (mais certains rapprochements me paraissent inévitables). De toute façon, je pense que pour comprendre certaines pages de sa musique, l'univers imaginaire peut nous en offrir une clé si on essaie d'y pénétrer, de même que les idées de ceux qui, en nombre, s'y sont dirigés, peuvent à leur tour permettre une recherche cohérente et, dans la mesure du possible, scientifique — par conséquent convaincante. Et parce que Corneliu Cezar s'approche par son esthétique intégrative de Worringer, je vais commencer avec son *Abstraktion und Einfühlung,* où il afirme que la félicité cherchée dans l'art par la génération actuelle „ne consiste pas dans le fait de se prolonger elle-même à travers les choses du monde extérieur, ni de se savourer soi-même dans elles, mais dans l'arrachement à son arbitraire de tout objet extérieur particulier... de l'éterniser par un rapprochement de formes abstraites, en y découvrant de la sorte un point d'arrêt dans la 'course des phénomènes" ; puis je pense à G. Durand : en se référant au symbole comme point de départ dans son argumentation, il observe que celui-ci résulte de l'impuissance de la conscience séméiologique à exprimer la part de bonheur ou d'angoisse ressentie par la 'conscience totale devant instance du temporel. (*„Le semantisme du symbole est créateur"* — n. soulignement.) La fonction imaginaire transgresse donc le refoulement (auquel la relie Jung) et la sémiologie du langage (à laquelle la subordonne Barthes) parce qu'elle peut participer à l'entière activité de la conscience. Bien plus, c'est encore l'imagination qui donne une impulsion à la connaissance de l'univers et qui (d'après Bachelard) est l'élément contrastant, antithétique de l'objectivation de la recherche par un effort de „décoloration" des métaphores inductrices de cette dernière. L'espace et le temps comme *„formes a priori"* de l'imaginaire sont les points de contact (futur) avec la musique. Mais le forme ***a priori*** dominante de l'imaginaire, c'est l'espace (quand la durée n'est plus l'immédiate réalité de la substance ontologique, „il ne reste plus qu'à désigner l'espace comme le *«sensorium»* général de l'imaginaire" — Durand), espace qui exige cependant à son tour d'être defini dans la perspective des fonctions imaginatives. C'est bien clair donc que l'espace de l'imaginaire n'est pas celui de la physique moderne parce que, par la perception déjà, il est subjectivé et déformé. Par son caractère *a priori,* l'espace de l'imaginaire est kantien de même qu'il est euclidien par sa rectitude et son homogénéité. Sartre le decrit comme etant „plus euclidien que l'espace perceptif" car, en cas de déiire, de songe ou de psychose, l'élément topographique et de perspective est celui qui en est suprimé et remplacé par „une homogénéité ilimitée, sans profondeur et sons lois, sans plans successifs conformément à la troisième dimension". L'espace représentatif (dont nous occupons) est donc distinct de l'espace perceptif (les termes sont de Piaget. Le rapport de ce type d'espace avec le temps existe et n'existe pas tout à la fois pour Bachelard : ce phénomène est „une suite de fixations à des espaces de la stabilité de l'Etre... Dans son millier d'alveoles, l'espace retient un temps comprimé"). Quelles seraient alors les caractéristiques de l'espace imaginaire, „son étagement ontogénétique" (Piaget) ? — Ex. no. 6.

Nous allons les décrire tour à tour brièvement. Evidemment, la forme préferée de l'imagination est la visuelle. Bien plus même, elle envisage aussi les arts „interjectifs" — en musique, les termes concernant la dynamique ou l'orchestration ont des

Ex. no. 6

Piaget	*Durand*
„rapports topologiques élémentaires"	ocularité de l'image
coordination des rapports en „relations projectives élémentaires"	profondeur de l'image
l'espace euclidien proprement dit où intervient, par similitude, l'homogénéité	ubiquité de l'image

propriétés nettement visuelles. Le second caractère de l'imagination est la profondeur : c'est une réalité *a priori* (le temps et l'attente sont ceux qui transforment cette dimension en distance privilégiée, mais, au commencement, l'espace se présente dés le début sous ses trois dimensions. De par sa nature, l'espace est „une invitation à la profondeur, au grand voyage" — G. Durand). Quant à l'ubiquité de l'espace imaginaire, il faut l'entendre non seulement comme une simple translation des images ; elle a trait à la capacité de les rendre „gigantesques". A l'ubiquité se relie étroitement l'„ambivalence" (cf. Bleuler : „dans les états d'imagination intense, quand la représentation est vraiment désintéressée, les deux effets se manifestent *simultanément :* le malade aime la rose pour sa beauté, mais *tout à la fois* il la hait à cause de ses épines" — n. soulignement). Et voici maintenant où aboutit le raisonnement de Durand : „De même que l'espace est la forme de l'imaginaire, ainsi la métaphore est son mode d'expression, la puissance de l'esprit, chaque fois qu'il pense, de renouveler la terminologie, de l'arracher à sa destinée étymologique" (Durand confère ici un rôle prédominant à la Rhétorique — qui assure le passage du sémantisme des symboles au formalisme de la logique ou sens propre des signes —, qui se fonde sur l'ainsi nommée „force d'euphémisme" de l'imaginaire et qui est une „fonction de l'Espoir" devant la réversibilité du temps et la substantialité de l'anorganique).

Avant d'aller plus loin, une parenthèse me semble utile pour aborder un peu la systématique du philosophe français d'origine roumaine Stéphane Lupasco. Même si la terminologie dont il se sert est différente et même si, au départ, ses axiomes sont autres, des rapprochements significatifs s'avèrent possibles, qui invitent à une recherche théorique plus minutieuse. Se penchant sur la définition du concept, Lupasco saisit la dualité et l'„ambivalence" (pour employer le terme de Bleuler du concept, aussi bien que son interdépendance du psychique). Lupasco organise les concepts en jugements et ces derniers en divers types de logiques, qu'il définit comme des „systèmes de systèmes conceptuels". Selon la prédominance de l'élément homogène ou hétérogène dès le niveau des concepts, les systèmes logiques peuvent être de trois genres : 1. logique classique, de l'identité, qu'il appelle la logique de l'insurrection conceptuelle de l'homogénéité ; 2. logique de la non-identité, celle qui diversifie, qui a des „fonctions essentielles au sein du monde vivant", c'est la logique de l'insurrection conceptuelle de l'hétérogénéité (termes de l'auteur) ; 3. un troisième type de conceptualisme, où les insurrections d'identité et non-identité se développent en quelque sorte simultanément, naissant des concepts contradictoires et dont les dynamismes antagonistes s'équilibrent. C'est la logique que nous avons appelée *contradictoire,* encore plus spécifique du psychique... *Toute l'essence de l'art se trouve dans cette logique...* „C'est le contrôle psychique à son plus haut degré, la lucidité la plus intense de réflexion et pensée. Elle se saisit de ses composantes à la fois, dans ce qu'elles ont de plus intense de réflexion et pensée".

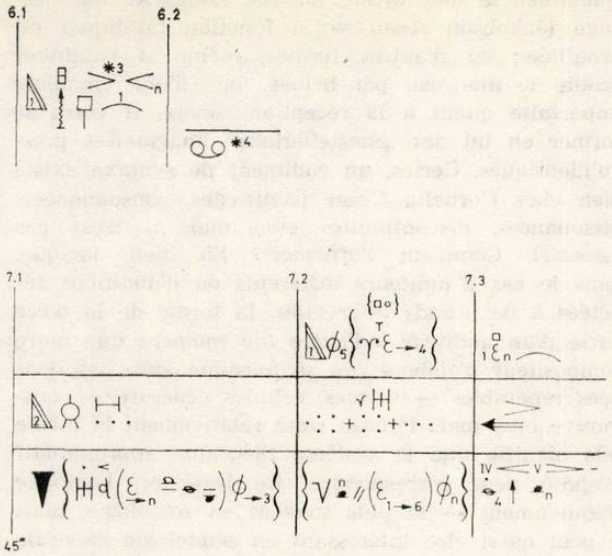
Une sommaire récapitulation s'impose : pour G. Durand, l'espace est le lieu d'existence de l'imaginaire, la métaphore étant sa forme d'expression et les images — organisées en „constellations sémiotiques" — se transmettant par les moyens de la rhétorique. Tout acquiert une finalité purement humaine, la lutte contre le néant (ne seraient pas ici dépourvues d'intérêt certaines considérations en marge de la pensée de Gabriel Liiceanu lequel développe, sur le même thème, son idée du tragique humain) se faisant par la „force d'euphémisme" de l'imaginaire. Point n'est besoin de revenir sur la relativité perceptive et d'imagination, car tous les auteurs y sont d'accord : Lupasco propose une „logique contradictoire" et Corneliu Cezar trace les fondements d'une esthétique intégrative ; les analogies sont multiples au-delà des différences de terminologie.

Voyons maintenant de quelle manière la musique conçue par Corneliu Cezar dans ses étapes créatives ultérieures à la première phase présentée peut être tenue pour „métaphorisante" (je pense qu'elle l'est). Cependant, il me faut souligner que la direction où j'ai engagé mon analyse n'est pas celle de l'auteur même car, en ce qui le concerne, il suit une voie mentale différente (bien que des points de contacts existent). Cela étant, ci-après, je vais tout d'abord construire un appareil théorique, si sommaire soit-il, dans le but de m'en servir ensuite pour analyser au hasard, en sondant la musique de l'auteur qui, je le répète, ne s'est pas posé au départ les axiomes que, personnellement, je prends comme base de mon entreprise analytique. Il me semble pourtant que les résultats, même approximatifs, ne sont pas dépourvus d'intérêt, d'autant plus qu'ils peuvent être significatifs dans le cas de nombreux autres compositeurs

également, dont l'esthétique, encore qu'inavouée, rappelle celle de Corneliu Cezar.

Des lors, qu'entendait Durand par le sémantisme créateur de l'imaginaire ? (On a bien compris jusqu'ici que la fonction imaginative n'est ni le corollaire d'une errance dans les abîmes, ni une subordonnée éloignée de la langue). Le sémantisme qui groupe les symboles en „constellations sémiotiques" est le complément d'objet du verbe-geste prédominant ; il se convertit donc en nom (substantif) portant les attributs d'objet de trois verbes fondamentaux : *é(s'é) lever, a(s'a) baisser* ou *descendre* et *réunir*. En définitive, toute l'architecture des modulations de Reger se réclame de „élever" et „descendre". Tel qu'il apparaît *en tant que forme*, l'ensemble des symboles est un système sémantique et *a-syntactique ;* il est évident que *l'était de chant* (dimension physiologique) — chez Octavian Nemescu elle prend la dénomination de „in-cantation", „enchantement" — suppose à son tour ce caractère asyntactique. Pour comprendre quelles sont en musique les conséquences valables de ce qui vient d'être dit, reprenons l'idée de l',,étagement ontogénétique" de l'espace imaginaire. En apparence, tout est non-sens : la musique n'est pas un art spatial, elle se déroule dans le temps. Mais si l'on accepte qu'il existe des musiques qui tracent et déploient des constellations sémiotiques (n'importe où ces musiques s'exerceraient : dans la conscience de l'auditeur ou du créateur, dans l'ether ou dans l'univers potentiel, sur le papier ou bien dans l'espace transfini de Lupasco) et qu'au-delà du flux chronologique entraînant de toute façon une syntaxe — aspect très important — ayant un fort degré d'imprécision et simplicité, naissent des images définissables en tant que telles par leur intégration adéquate dans l'espace imaginaire pourvu de ses trois dimensions *a priori*, alors notre démonstration s'avère valable. En d'autres mots — et anticipant l'analyse de sa musique même — je crois qu'au-delà d'un immédiat niveau temporel qui impose, *volens-nolens*, une syntaxe *ambiguë* et *simple*, et que, selon son propre aveu, le compositeur ne poursuit pas comme un but en soi, la musique de Corneliu Cezar est asyntactique et s'intègre par son ubiquité dans l'espace imaginaire décrit par Piaget, Sartre, Proust, Durand etc. A présent, voyons les choses méthodiquement.

Que sa musique soit visuelle (oculaire) le prouvent les images qu'elle suscite à l'audition de même que par l'écriture des partitions récentes. Voici un exemple tiré de *Taaroa* (ex. no. 7) exigeant une courte explication quant à la nature de la séméiographie utilisée par l'auteur. Nombre de ces signes sont des signes-symboles, connus sous le nom d'icônes, notamment ceux qui concernent les instruments. Je ne saurais dire dans quelle mesure ceci peut être un argument pour ma thèse, mais il est certain „qu'on voit" autrement une partition dont la notation est traditionnelle (pour le professionnel, une partition orchestrée avec de vives couleurs fait naître dans „l'ouïe intérieure" des images correspondantes, vivement colorées elles aussi, fortement visuelles). La profondeur de l'espace imaginaire, se seconde dimension donc, ne peut, ce me semble, se trouver un correspondant adéquat en musique : les associa-



Ex. no. 7

tions avec les idées de densité, éloignement etc. doivent être bien fondées théoriquement et concrétisées par voie expérimentale. L'ubiquité par similitude de l'espace imaginaire est la dimension qui „résorbe" la musique de Corneliu Cezar. Mais, pour mieux le comprendre, voyons d'abord quel est le lieu de confluence de la sémiotique avec l'imaginaire, tant et si bien qu'il n'y ait pas divorce entre ces deux domaines qui ne se superposent pas entièrement ? On sait que Roman Jakobson définit la fonction poétique du langage comme une projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. Lorsqu'un paradigme contient des unités identiques comme valeur, qui peuvent apparaître dans le même endroit du discours, le renversement de ce paradigme sur l'horizontale produit l'ubiquité par similitude. La musique de Corneliu Cezar est asyntactique et ne l'est pas (fait important : il néglige de noter les permutations possibles entre les segments qui composent ses œuvres). Affirmer que le système sémantique de sa musique est asyntactique équivaut (ou presque) à dire que l'imaginaire s'exerce chez lui dans un espace homogène où toutes les translations sont instantanées et possibles, entendant celles-ci comme des actualisations de la mémoire dans un cadre *a priori* qu'est l'espace euclidien imaginaire. Pour le démontrer, voici une série d'aspects dont certains ont un rôle particulièrement important dans l'argumentation de ma thèse : 1. la chute de la structure, dès l'acte de création sur un plan très éloigné (chose, je le répète, admise par le compositeur) ; 2. la possibilité de restreindre le nombre des objets sonores à quelques thèmes paradigmatiques (voire un seul) ; il va de soi que lorsqu'on travaille avec peu d'éléments, indistincts ou difficiles à distinguer l'un de l'autre (sans thèmes, cellules, leitmotive etc.), la fonction poétique de l'espace imaginaire — Jakobson sensu, mais en simplifiant considérablement — est plus facile à cerner ; 3. la possible permutation des segments à l'intérieur de la composition, autrement dit l'équivalence des successions *abcd* = *badc* = *cadb* etc. ; 4. argument très important : la possibilité de re-

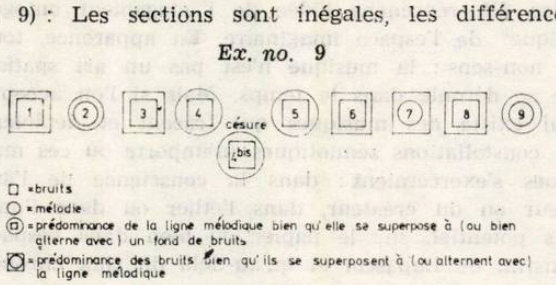
constituer le tout même lorsque l'intégrité du message (Jakobson sensu = la fonction fatidique) est brouillée ; en d'autres termes, même si l'auditeur écoute le monceau par bribes ou d'une manière imparfaite quant à la réception sonore, il verra se former en lui des „constellations" imaginaires presqu'identiques. Certes, un rudiment de syntaxe existe bien chez Corneliu Cezar (contrastes, consonnances-dissonances, discontinuités etc.) mais il n'est pas essentiel. Comment l'affirmer ? Eh bien, lorsque, dans le cas d'auditeurs différents ou d'auditions répétées à de grands intervalles, la forme de la pièce varie d'un auditeur à l'autre (du moment que notre compositeur n'élabore pas sa musique avec des données repérables — thèmes, cellules génératrices, leitmotive etc.) mais l'image reste relativement la même cela signifie que le système théorique approximatif proposé peut correspondre. Ce teste on l'emploie fréquemment — le plus souvent en sociologie, mais il peut aussi être intéressant en sémiologie musicale (comme chez Jean Jacques Nattiez par exemple) ; et même si Nattiez se sert de plusieurs auditeurs dont le degré d'instruction musicale varie et qui écoutent des œuvres en entier, son teste ressemble au mien : en tant qu'auditeur ayant une instruction musicale, j'ai écouté à maintes reprises des œuvres de Corneliu Cezar, j'ai ensuite transcrit sur le papier en hâte et „n'importe comment" les impressions reçues et les images éveillées dans mon esprit, puis j'ai soumis le tout à la finalité préconisée et j'ai constaté que la théorie est valable. Bien qu'entre Nattiez et moi la différence vienne du fait qu'il employait des auditeurs écoutant des œuvres entières, alors que je n'écoutais que des fragments relativement courts, cela n'a pas beaucoup d'importance ; encore qu'il eût été préférable que mon expérience s'appliquât à de plus nombreux sujets, les résultats me semblent significatifs même ainsi, avec un seul auditeur.

Avant de décrire-analyser (le terme „analyser" est ici pour une bonne part inadéquat) la musique de Corneliu Cezar, je vais reproduire sous la forme d'une sommaire esquisse quelques unes des idées exposées jusqu'ici (Ex. no. 8).

Comparant cette esquisse avec l'esthétique intégrative du compositeur on observe, que, tout en l'envisageant du point de vue du „récepteur", nombreux sont ses éléments qui concernent autant l'„émetteur". Pour le compositeur, la dimension ontologique relève d'une assertion : c'est l'esthétique de *sa* musique, ce sont *ses* convictions de créateur ; elles ne pouvaient être rendues par l'esquisse.

Avant d'analyser-décrire l'une de ses compositions récentes, disons quelques mots sur leur aspect : nombre d'entre elles reposent sur une partition dont la notation est non-traditionnelle et où, avec certaine approximation, sont indiqués la modalité d'attaque, le registre, le contour du dessin etc. Mais leur réalisation est fonction de bande magnétique. Si celle-ci venait à disparaître — qu'un accident l'efface — la pièce pourrait être reconstruite autrement mais l'image engendrée ne serait pas profondément différente (encore une fois cela nous fait penser à l'„ambivalence" de Bleuler). Voici comment se présente à notre mémoire la composition *Rota* (1977) pour Blockflöte, guitare, synthétiseur et orgue (Ex. no. 9) : Les sections sont inégales, les différences

Ex. no. 9



se manifestant soit clairement, soit par une transition où des éléments nouveaux font leur apparition cependant que l'autres plus anciens — identiques ou distincts — disparaissent. Les annotations inscrites en vitesse sont : section 1 : le sentiment de „vent sauvage" ; section 2 : mélodie perturbée par des „rafales" (enregistrées à la guitare avec le microphone posé tout près) ; section 3 : un „géant qui marche" et „petits cris aigus" (synthétiseur dans le registre aigu) etc. etc. Du fait que de nombreuses compositions ont été conçues pour ballet et ont été réalisées par les chorégraphes Adina Cezar et Ser-

Ex. no. 8

L'ÉMETTEUR ——→ (possibilité de perturbation de la fonction fatidique — chemin ouvert à des compositions quant à l'adresse précise de l'auditeur). ——→ LE RECEPTEUR

Dimension mythique ——→ Dimension mythique recréée

seule direction possible :
vers l'*illo tempore*
(cf. Mircea Eliade)

Dimension psychophysiologique (cf. l'esthétique de C. Cezar) ——→ Dimension psychophysiologique recréée : même si le message vient à s'estomper sur le parcours de la composition, il se „complète" comme dans les réactions

psychiques où la réponse n'est pas proportionnelle à l'intensité du *stimulus*. Condition essentielle : l'accord avec la consonance de l'univers en tant que réalité inaltérable du psychique humain : „le chant — état d'âme".

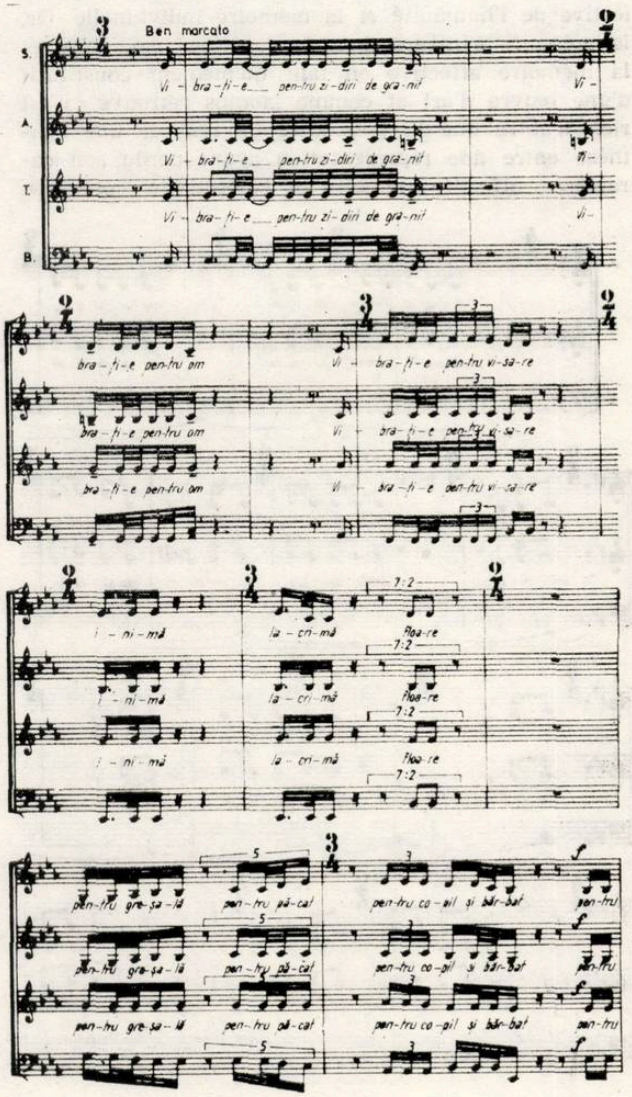
„Négligeance" de la construction ⟶

Equivalences, permutations connotations diverses à l'intérieur de la même „constellation séméiotique"

giu Anghel, il y en a qui ont un caractère descriptif et relié au programme. C'est en cela un nouvel argument pour la visualité de l'image. Ecoutant de ci de là plusieurs ouvrages enregistrés l'un après l'autre sur la même bande, je fus frappé par leur air de famille ; de même, écoutant *Rota*, par menus fragments, pour moi auditeur, le monde recréé fut, chaque fois, dans ses grandes lignes, pareil (j'essayais donc de simuler la perturbation de la fonction fatidique afin de vérifier — une possibilité comme une autre — la légitimité de ma théorie). L'asyntaxe de la musique se confirme dans le cas de Cezar et c'est de là que découlent toutes les conséquences si intéressantes pour sa création.

De la même famille font partie : *Ziuă fără sfîrșit* (1972) — La journée sans fin — pour piano préparé, Blockflöte, orgue et effets électroniques ; *Taaroa* (1968) pour clarinette, bande de magnétophone sur un texte polynésien ; *AUM* (1970) pour bande de magnétophone et un groupe instrumental variable avec texte phonétique de l'auteur. Voici comment celui-ci décrit l'ouvrage: „La pièce AUM... est... une seule pédale d'accord, un Do majeur du commencement à la fin, au-dessus de laquelle, comme sur l'arrière-plan d'un horizon calme, défilent une suite d'événements sonores plus ou moins apparentés avec cet arrièreplan. Quant à la signification de la pièce... c'est, pour une bonne part, un hommage-regret apporté a la beauté serpentine, simple, accessible à n'importe quel homme qui peut penser avec son cœur... Les trois lettres de la syllabe représentent... *A* — la lumière, *U* — la descente dans les ténèbres et *M* — la mort, le sacrifice. Prononcée en cycle, la syllabe illustre l'ondoiement, la vibration, la manifestation du cosmos (ou le cosmos même) dont l'homme est un extrait, une image en petit du Tout". Révélatrices paroles pour la finalité éthique et esthétique de la musique de Corneliu Cezar. Pour apprendre comment on écoute une musique de ce genre et mieux comprendre ce qu'elle peut signifier pour la conscience de l'être, ce court passage de E. T. A. Hoffmann *(Kreisleriana)* me semble édifiant : „Pas dans le rêve, mais dans l'état de délire qui précède le sommeil et surtout après avoir écouté beaucoup de musique, je sens comme un accord entre les couleurs, les sons et les parfums. Alors j'ai l'impression que tout naît, mystérieusement, du rayon de lumière, pour fondre ensemble dans un concert merveilleux... Sans le vouloir, je me perds dans un état onirique et j'entends alors, venant de loin, semble-t-il, s'amplifiant et puis disparaissant les sons de la clarinette".

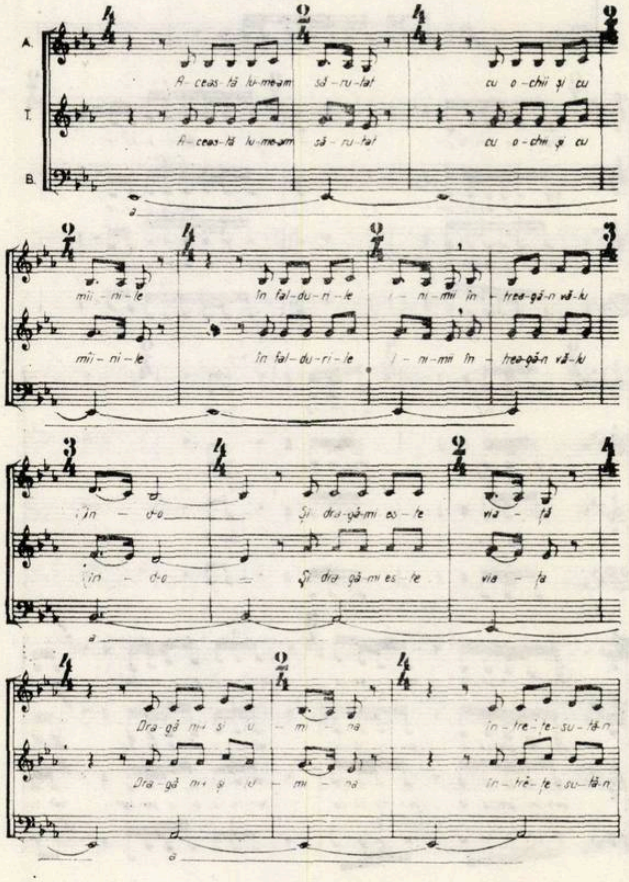
Corneliu Cezar est aussi l'auteur de nombreuses partitions de musique de film et théâtre. Pour la scéne et le ballet il a réalisé *Idéogrammes* (1978) —



Ex. no. 10

collage de musique préclassique et électronique —, *Ţara lumii* (1978) [Pays du monde] — un collage de musique populaire universelle —, *Oedipus* (1978) — un collage de musique progressive et rock — *Trei mişcări scenice* (1979) [Trois mouvements scéniques] — un collage de sa propre création ; *Flăcări şi roţi* (1977) [Flammes et roues,] *Alpha Lyrae* (1983) pour orchestre. L'avant-dernier titre est une suite chorale sur des vers de nombreux poètes de la littérature roumaine et universelle (Eugen Jebeleanu, Heinz Kahlau, Omar Khayam, Walt Whitman, Rabindranath Tagore, Nina Cassian, Marin Sorescu...) ; elle se compose de pièces diverses aux moyens diverses (solos, imitations, bande de magnétophone comme fond sonore, accompagnement vocal, écriture en style byzantin ou dans le genre du choral allemand, accompagnement en *divisi*, effets comiques etc. Toutes ses pages attestent l'extrême sensibilité, le bon goût et le particulier penchant du compositeur vers la mélodie simple, de grand souffle (ex. nos. 10 et 11).

En quoi réside l'esthétique de cette musique ? Sa valeur esthétique je veux dire. Le temps où s'écoule sa musique est un temps légendaire (*Taaroa, AUM* etc.) qu'on peut atteindre par la mémoire collective de l'humanité et la mémoire individuelle. Or, la mémoire s'intègre dans la fonction imaginaire et la mémoire affective en tant qu'élément constitutif d'une œuvre d'art et comme „temps retrouvé" n'est rien d'autre que la possibilité de réaliser une synthèse entre une représentation ayant perdu son caractère affectif originaire et l'affectivité présente.



Ex. no. 11

C'est à ces heures lointaines des débuts de la musique (le modalisme, la diatonie), de l'humanité, de tout être (vie, amour, rythme, mort, chant incantation-enchantement etc.) que nous renvoient les pages musicales de Corneliu Cezar. Elles tirent leur puissance et valeur esthétique de cet appel, à l'intérieur de l'espace imaginaire avec „son millier d'alvéoles", d'un temps qui ne peut se perdre et qu'il convie maintenant pour le trasposer en sons... De plus, la valeur éthique de sa musique est reliée à la valeur esthétique précisément par le problème du temps réactualisé en vertu de la mémoire affective. Si, avec *Cronica* [Chronique], Corneliu Cezar écrivait la musique du présent immédiat, et que maintenant, il écrit une musique apte à être saisie dans le domaine de l'imaginaire, il convient de nous souvenir que la raison d'être de ce dernier est sa „force d'euphémisme" (Durand sensu) dans la lutte contre le néant et l'anorganique. Dès lors, il subordonne à l'espace imaginaire un temps continu, un temps qui ne s'écoule plus — bien qu'il continue de couler — parce que en l'arrêtant (apparemment), la mort, le non-être, l'inéluctable sont écartés. C'est un présent de l'Espoir, de l'Humain. S'ancrant à cette sorte de temps, une musique pareille ne peut être que pleine des valeurs humanistes que suppose la fonction imaginative — la „fonction d'Espoir" — de toute conscience humaine. C'est donc une musique écrite pour nos semblables à partir d'un consensus (supposé) de tous aux mêmes lois psychiques qui à leur tour font partie des lois générales de l'univers. Mais, du fait qu'elle existe dans un espace imaginaire, cette musique réalise mieux que d'être, simplement, comprise (en vertu du langage commun de l'âme — la tonalité) : elle transmet l'Espoir, elle est le fruit d'un combat dépourvu de violence contre le destin mortel. C'est, par conséquent, une plédoirie pour l'humain et le normal (revoir l'exemple no. 5) : un système d'axes orthogonaux supposant (de la manière dont l'envisage le compositeur) un point d'équilibre et un nombre infini de points où, en se situant, le système arrive à se déséquilibrer. En signalant les déviations normales et anormales (pathologiques), l'auteur se place sur les remparts du normal et de l'humain et, implicitement, sa musique également s'y place, cette musique qui suppose le retour à la limpide diatonie, au normal des lois acoustiques, afin de pouvoir exister d'une façon sensible dans cet „état de chant" que chacun de nous a le droit de „colorer" distinctement, selon sa nature et ses aspirations.

Le grand nombre de références précédentes aux sources philosophiques les plus actuelles de l'étranger et du pays avait pour rôle de mieux révéler le caractère spécifique de la pensée créatrice de Corneliu Cezar. Mais, ce ne sont pas les seules qui en témoignent puisqu'ainsi que je l'ai montré sur le parcours, nombre d'idées analogues ou légèrement

différentes comme mode d'expression se rencontrent chez les plus grands des penseurs roumains : George Călinescu, Constantin Noica, Edgar Papu, Gabriel Liiceanu etc. (circulation et chronologie des motifs, éléments prioritaires, aspects d'anthropologie culturelle etc.), de même que chez quelques uns de nos meilleurs créateurs (Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu, etc. etc.) Il me reste à parler de la présence de l'éthos roumain dans la musique de Corneliu Cezar. Celui qui aurait suivi attentivement mes renvois à la pensée conceptuelle du compositeur pourrait trouver ce dernier aspect comme superflu du fait qu'il ressortait assez clairement de ma démonstration, mais j'insiste parce qu'il est nécessaire de marquer qu'en se proposant de revenir aux fondements du normal humain, en l'espèce à la diatonie, la musique de Corneliu Cezar ne peut revêtir qu'une forme roumaine d'existence sonore, étant donné qu'il est lui-même un produit de la spiritualité roumaine. *Rota, Oedipus, Ziua fără sfîrşit* le prouvent : les éléments mythiques n'ont guère de teinte exotique, ils se complètent par des éléments de structure propres au mélos roumain, comme pour mieux mettre en lumière que l'ample modalisme constitue ici le propre mode de comprendre et de faire de la musique. En d'autres mots, en révélant les incontestables rapprochements entre les folklores musicaux des peuples — par-delà les langues, les races et les distances —, Corneliu Cezar accentue les vertus spécifiques du folklore roumain, de la culture musicale roumaine par conséquent, grâce à la présence d'éléments d'universalité (idée si répandue que, vraiment, point n'est besoin de la rattacher à un nom de philosophe). Tant de pages chez lui (*Flăcări şi roţi, Cronica* etc.) aux intonations spécifiquement roumaines (nombre d'entre elles d'origine byzantine quant à la nature des intervalles spécifiques).

Largeur de vues, assumée au-delà du particulier, valeurs éthiques et esthétiques tirant leur sève de l'imaginaire, voici la musique de Corneliu Cezar où particulier signifie empreinte roumaine à ne pouvoir confondre, et général équivaut à une ferme et durable ancrage dans l'universalité.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. — 2239

2 239

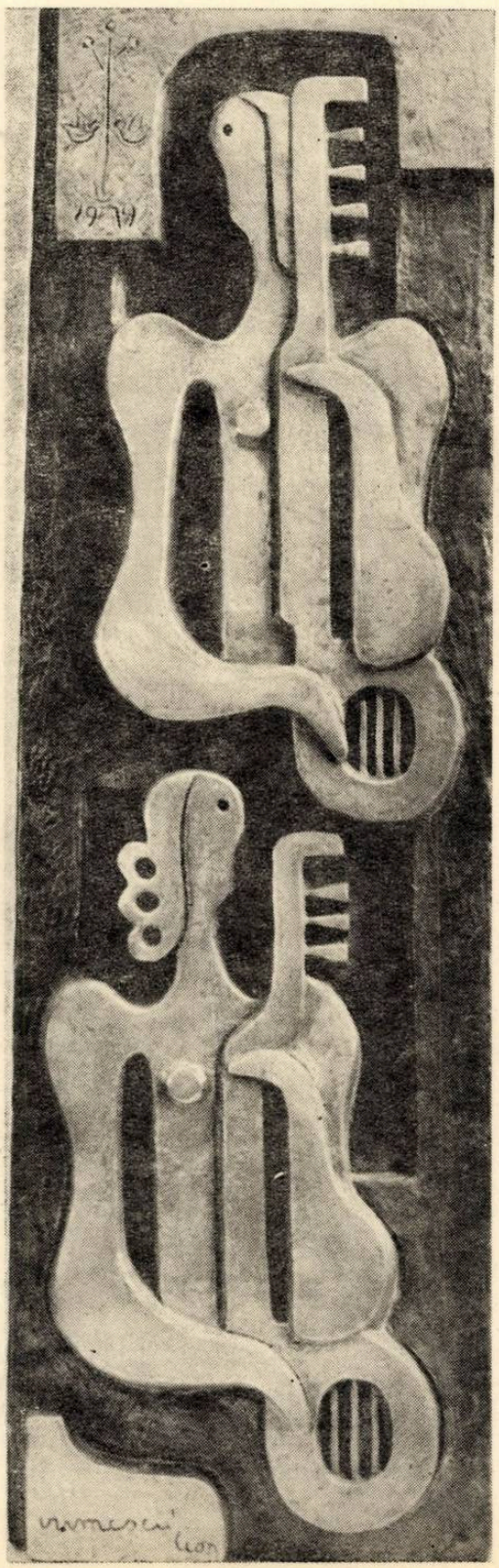
Lei 15

6

MUZICA

IUNIE 1984

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

Mircea M. Ștefănescu
— **Valori ale muzicii corale militante românești** 1

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează :
— Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu, Rodica Sava, Doina Ilnițchi 6

CREAȚII

Dan Buciu
— **Simfonia „Glorie", pentru cor, soliști și fanfară de Emilian Ursu** 8

CERCETARE MUZICALĂ

Fred Popovici
— **Introducere la un studiu al operei muzicale deschise („Mozaic" de Ulpiu Vlad)** . . . 10

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
— Carmen Stoianov, Doru Popovici, Liviu Dănceanu, Viorel Crețu, Ada Brumaru, Viorel Cosma, Anton Dogaru, Fred Popovici, Edgar Elian, Maya Badian, Sorin Lerescu, Nicolae Brînduș, Alfred Hoffman, Luminița Vartolomei, Dan Buciu, Michaela Roșu, Emiliu Dragea, Francisc Laszlo, Paula Bălan, Dumitru Avakian 13

RECENZII

Tanța Diaconescu
— **Ovidiu Varga — „Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu"** 35
Sorin Lerescu
— **Octavian Nemescu — „Capacitățile semantice ale muzicii"** 37

DE PESTE HOTARE

Eugen Pricope
— **Anul muzicii cehe** 38
Ioana Ieronim
— **Globul muzical** 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
— **Emil Lerescu — portrait** 40

SOMMAIRE

Mircea M. Ștefănescu
— **Oeuvres de la musique chorale militante roumaine** 1

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires :
— Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu, Rodica Sava, Doina Ilnițchi 6

OEUVRES ROUMAINES

Dan Buciu
— **La Symphonie „Glorie", pour choeur, solistes et fanfare** de Emilian Ursu 8

RECHERCHE MUSICALE

Fred Popovici
— **Introduction à une étude de l'oeuvre musicale ouverte** („Mozaic" de Ulpiu Vlad) . . . 10

LA VIE MUSICALE

Signataires :
— Carmen Stoianov, Doru Popovici, Liviu Dănceanu, Viorel Crețu, Ada Brumaru, Viorel Cosma, Anton Dogaru, Fred Popovici, Edgar Elian, Maya Badian, Sorin Lerescu, Nicolae Brînduș, Alfred Hoffman, Luminița Vartolomei, Dan Buciu, Michaela Roșu, Emiliu Dragea, Francisc Laszlo, Paula Bălan, Dumitru Avakian 13

COMPTES RENDUS

Tanța Diaconescu
— **Ovidiu Varga — „Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu"** 35
Sorin Lerescu
— **Octavian Nemescu — „Capacitățile semantice ale muzicii"** 37

DE L'ÉTRANGER

Eugen Pricope
— **L'année de la musique tchèque** 38
Ioana Ieronim
— **Le globe musical** 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
— **Emil Lerescu — portrait** 40

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 6 (381) IUNIE 1984

BIBLI T A „ TRA"
S I B I U

Valori ale muzicii corale militante româneşti

Compozitorii care au cultivat, au îmbogăţit şi au afirmat cu permanent nouă forţă expresivă şi reuşită artistică valenţele definitorii ale cîntecului revoluţionar şi patriotic, şi astăzi al celui de patrie, de naţiune şi de partid, s-au impus printre personalităţile care şi-au asigurat o afirmare şi o recunoaştere de largă accepţie în rîndul marilor categorii de interpreţi şi de ascultători.

Ei au reuşit — în cele mai bune dintre partiturile lor — mai cu seamă în aceste două decenii, să realizeze pagini muzicale concepute ferm, cu acea anumită monumentalitate interioară menită să confere expresiei artistice dimensiunile unor creaţii majore. Există permanent în repertoriile de cîntec revoluţionar şi patriotic, completate de la an la an şi cu prilejul marilor noastre sărbători de patrie, de naţiune şi de partid, există, spun, o relevantă diversitate de stiluri, modalităţi şi tehnici, dar respiră plenar un sens de prospeţime intelectuală vie şi emoţionantă, caracter pe care îl recunoaştem ca un dat esenţial în marea geografie spirituală românească, modernă, socialistă, configurată de acest univers creator.

Multe dintre titlurile semnate de compozitorii noştri se înscriu printre cîntecele patriotice şi de partid, avînd o linie sărbătorească, festivă, şi sînt în măsură să proclame în luminoasă şi sinceră expresie, în ritm bărbătesc şi cu încredere deplină, mari idei programatice ale adevărului nostru politic în contemporaneitate. Totodată, multe dintre aceste titluri se constituie drept un impresionant omagiu adus pămîntului şi oamenilor de aici, de pe vatra noastră milenară, în acest timp al netăgăduitei noastre afirmări a demnităţii şi independenţei naţionale, totul realizat în largi arcade de ilustrare, într-o vibrantă plenitudine a sentimentului de preţuire înaltă a supremului nostru bun comun, inconfundabil şi total de neînstrăinat, care este Ţara.

De puternic relief se statuează cîntecele dedicate Preşedintelui Nicolae Ceauşescu, pentru care compozitorii au realizat imagini investite cu forţă matură, de epos eroic şi cu mare luminozitate, în partituri de rezonanţă impresionantă în conştiinţa ascultătorilor şi în măsură să păstreze pentru generaţiile viitoare imaginea acestui timp al patriei marcat de aura Stejarului din Scornicești.

În acelaşi timp, fără a se face desprinderea de structuri tradiţionale ale cîntecului politic, de patrie şi partid, în procesele de creaţie ale compozitorilor noştri s-au afirmat de mult şi s-au confirmat ca atare sucese care pun în evidenţă o consistenţă artistică şi emoţională, reala capacitate atinsă de şcoala românească de compoziţie muzicală de a înstăpîni profesional elemente ale culturii noastre audio de tip folcloric şi de a le conferi acestora valori superioare de expresie sonoră, cristalizate în pagini de factură originală, de puternică claritate a imaginilor melodice şi ritmice, ceea ce face ca multe titluri să se păstreze permanent în atenţia ascultătorilor şi interpreţilor din formaţiile corale.

În repertorii îşi găsesc loc firesc şi partituri cu caracter de patrie şi de partid, dar concepute pentru execuţii în săli de concert sau la manifestări muzicale din cadrul festivalului naţional "Cîntarea României", acestea fiind scrise în stil madrigalesc, în care pulsează sonorităţi de cîntec popular şi vibraţii de colind laic în care vocile capătă transparenţe

de metal nobil în suprapuneri verticale și în cadențe modale.

Se păstrează totodată sentimentul și tradiția cîntecului românesc, muncitoresc, de masă, cu sonorități puternice și mobilizatoare, gen accesibil și capabil să imprime ascultătorilor adînca trăire a ideii de mîndrie patriotică, a dragostei de țară, de cinstire a meseriei sau a profesiei, a solidarității militante.

În acest context, numele compozitorului Mircea Neagu este astăzi strîns legat de efortul încununat de reușite al creării formelor și specificităților contemporane ale cîntecului românesc militant de patrie și partid, cărora le-a imprimat cadențe și spații sonore de admirabilă sinceritate a expresiei și de reală relevare a spiritului revoluționar al epocii pe care o trăim.

În aceeași ordine de idei, a creației de cîntece revoluționare și patriotice scrise în aceste două ultime decenii, se invederează aportul major, admirabil, al maestrului Gheorghe Dumitrescu.

Cu o inspirație melodică simplă, directă, convingătoare, el a acoperit întreaga arie tematică a adevărurilor noastre militante, — așa cum au viață acestea, în sistemul ideatic și spiritual al contemporaneității noastre socialiste.

Importanți prin contribuțiile pe care le-au adus acestui gen de continuă eflorescență ne apar D. D. Botez, Gheorghe Bazavan, Emil Lerescu, Laurențiu Profeta, Radu Paladi, Teodor Bratu, George Grigoriu, Achim Stoia, Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Sabin Păutza, Radu Șerban, Zoltan Aladar, Doru Popovici, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Zaharia Popescu, Marin Constantin, Sava Ilin, Vasile Timiș, George Derieteanu, Vasile Vasilache jr. și alții.

*

Radu Paladi semnifică astăzi reușita componistică a creării unui univers coral românesc autentic, nu atît prin sursă, prin procedee și modalități melodice și ritmice facil recognoscibile ca atare, cît prin inconfundabila capacitate de a se autogenera permanent.

Succesul de masă aduce muzicii de cor scrisă de Radu Paladi — și mai cu seamă celei cu caracter revoluționar și patriotic, de partid și de patrie, a cîntecului de muncă, de tineret și de pionieri — virtutea de a pleda cu mare forță de emoționare și de concretizare a conceptului politic militant, avînd pentru aceasta — în genere — un material sonor distinct românesc, pe care, bineînțeles, compozitorul și l-a clarificat de-a lungul anilor.

Varietatea acestui tezaur sonor de performanță componistică și tehnică vocală, decurge din diversitatea de genuri și forme din care își duce viața muzica românească a obștii, fie acesta cîntec lung sau baladă, doină, joc, horă, geampara, dintr-o zonă geografică sau alta a țării.

Radu Paladi insuflă creației sale o pasionalitate ardentă, o pulsație neîntreruptă, un desen melodic de mare plasticitate, o imagine clară a mesajului artistic, astfel că nu face niciodată operă de muzeu etnografic, de fotografiere sonoră și de calchiere după așa zise prototipuri originale, chiar dacă aceste prototipuri se află permanent undeva în memoria noastră de sunet și de viață românească.

În plus, fiind un compozitor de mult mai largă factură decît aceea a scriiturii corale, Radu Paladi a dat marelui ansamblu vocal un splendid pigment coloristic de instrumentație, inclusiv în spiritul organologiei noastre populare, a figurării — de la caz la caz — a țambalului și a fluierului, a cavalului și a cobzei, a viorii și a taragotului, a solzului de pește, a frunzei, a drîmbei, a dairalei, a contrabasului etc.

Astfel structurat, limbajul românesc coral al lui Radu Paladi se păstrează de regulă în major/minorul tonalităților cu treapta a IV-a ridicată și a VII-a coborîtă, fără ca aceasta să constituie o regulă, ba chiar prin utilizarea unor scări în care atmosfera rezonatoare este generată de cromatizări interne, dar niciodată separate de un centru tonal ferm.

Vocal și diatonic prin excelență, discursul sonor realizat de Radu Paladi comportă sub aspect ritmic operarea cu o profuzie de mijloace și tehnici, inclusiv măsuri alternative, măsuri de tip *aksak*, *parlando-rubato*, sincope și contratimpi în specificități instrumentale românești, modificări voite și conștiente ale căderilor de accente pe un grup sau mai multe grupuri de sunete.

Cu o mare vocație pentru muzica corală, în care s-a afirmat prin diversitatea genurilor abordate și prin valoarea paginilor de muzică pe care le-a semnat, Radu Paladi este unul dintre compozitorii de cîntec revoluționar și patriotic care au îmbogățit repertoriul coral militant românesc cu titluri care au răsunat cu o forță dramatică și un talent melodic admirabil. Radu Paladi a făcut ca în anii generației noastre, cîntecul revoluționar și patriotic românesc să înscrie succese memorabile, de incontestabil prestigiu și accepție în mase, în rîndul ascultătorilor și interpreților.

Muzica de cor cu caracter politic, militant scrisă de Radu Paladi este totodată de o mare diversitate emoțională și implicit agogică. El nu se exprimă (fără a nega totuși, obstinat, în nici un chip) numai prin structura marșului, sau a cîntecului liric, privite ca două categorii distincte ale genului ; în creația lui respiră plenar întreg comportamentul de viață românesc, așa cum apare acesta sublimat în cîntece și dansuri, deci ca expresie totală, de cuvînt, muzică și coregrafie.

Paralel, cu excepția lucrărilor ample, imnice, scrise într-un giusto-silabic continuu, Radu Paladi aplică permanent o tehnică a ornamentelor (tril, apogiatură, etc), tratată în accepția ei folclorică. Acest aspect merită să fie

subliniat, întrucît multe dintre cîntecele revoluționare și patriotice, de patrie și de partid scrise de Radu Paladi sînt scrise pentru repertoriul de concert, pentru formații performante sub aspect vocal și interpretativ, și care deci pot realiza interpretări de excelentă calitate.

Materializarea componistică a cîntecului politic, militant românesc, nu se produce prin diminuarea conținutului sau conceptului ci prin intensificarea acestuia, prin pătrunderea ideii inclusiv în spații de folclor muzical specific românesc.

Toate acestea fac din muzica lui Radu Paladi una dintre dovezile peremptorii ale dezvoltării și împlinirii muzicii în contemporaneitate.

Pătrunderea în realitatea sensibilității muzicale de masă a generațiilor românești ale acestui timp, lucide și mature, a determinat ca Radu Paladi să surprindă, să cultive și să dea variante sigure ale succesului în acest domeniu și a capacității sale de a emoționa, cu un material autentic, ridicat la grad de înalt profesionalism.

✖

Referitor la tehnica și preocupările sale de ideatică patriotică și revoluționară, mai ales sub aspect istoric, Doru Popovici mi-a precizat în martie 1984 :

„Folosesc aici multe elemente de eterofonie, ca un procedeu autentic românesc pe care îl focalizez în jurul isonului (unisonului) fie prin înmlădirea a două voci care ele însele se reunesc în jurul aceluiași unison, procedeu prin care obțin o mare varietate polifonică, dar fără a încărca în mod inutil spațiul auditiv, ba din contra, prin realizarea unei foarte mari transparențe a scriiturii corale. Realizez aici prelucrarea într-un anumit sens a eterofoniei enesciene de care vorbea Ștefan Niculescu. Paralel, utilizez elemente de asimetrii ritmice pe care le întîlnim în folclorul muzical românesc, cît și procedee ale cîntării monodice bizantine și psaltice, ele fiind mult mai apropiate de firescul limbii curente decît practica muzicii corale de tip occidental. În același timp evit în mod voit să utilizez registrul acut al vocilor, care de altfel nu este accesibil decît coriștilor din formațiile profesioniste. Și, subliniez, evit polifonia barocă în revers cu eterofonia care respiră un echilibru armonic de tip renascentist. Cum știm, și D. G. Kiriac și Paul Constantinescu au fost mai apropiați de polifonia palestriniană decît de barocul lui Bach și Händel, deoarece nu o dată densitatea polifonică voalează textul, or cînd ai o poezie de valoare trebuie să faci astfel, încît să nu se distrugă fatalmente nimic din text, să favorizezi dicțiunea și claritatea expresiei lexicale".

Drumul creației aduce de multe ori creatorilor înșiși aspecte de insolit și de inedit. Doru Popovici, aflat în plină maturitate a afirmării sale va face ca tematica generoasă a patriotismului și a atașamentului față de ideile programatice ale Partidului Comunist Român să-și găsească și în planul său de creație realizări notabile.

✖

Laurențiu Profeta este compozitorul care a adus și aduce în cîntecele de patrie și de partid, cu o expresie mai implicită sau mai explicită, acel primat al melodiei, al calității mereu memorabile a acesteia. Laurențiu Profeta a fost pentru noi compozitorul care în cîntecele sale, de fiecare dată lipsite de prețiozitate, emfază sau festivism a reușit să ne emoționeze, să ne aducă acel sentiment bogat și de multe ori cu farmec, acea stare a trăirii care te face să visezi lucid, să-ți sporești încrederea în propriile forțe și să înțelegi că excepția nu poate fi în muzică decît umană, și asta indiferent dacă modalitatea în care se exprimă compozitorul este cea a cîntecului de masă, a cîntecelor de muzică ușoară, sau a cîntecului liric cu tematică angajată, militantă.

A spune că muzica sa este cantabilă, deci mai mult decît vocală, înseamnă a arăta că, grație acestei capacități, lucrările de cîntec patriotic și revoluționar ale lui Laurențiu Profeta, cele de patrie și de partid, au dat un sens înalt de veridicitate versurilor cu care s-au însoțit, în acest primat al melodicității, al expresiei directe, ușor recognoscibile, dar totdeauna obținută ca rezultat al unei severe atenții acordate respectului față de semnul muzical scris și transformat apoi în vibrație sonoră adresată ascultătorilor.

Scriind muzică de patrie și de partid încă din 1949, Laurențiu Profeta și-a asigurat continuitatea prezenței creației sale în memoria generațiilor succesive, dar, totodată, compozitorul s-a adresat prin lucrările sale oamenilor muncii de la orașe și sate,elevilor și studenților, tineretului muncitoresc, copiilor și pionierilor.

Afirmat ca un mare melodist și orchestrator de muzică ușoară, la compozitorul Laurențiu Profeta se va evidenția întodeauna influența benefică a interacțiunii dintre aceste două genuri, în sensul îmbogățirii continue a paletei expresive, dar fără a se diminua caracterul combativ, angajat, înalta condiție politică care este caracteristică dintotdeauna muzicianului nostru.

Ferit fiind astfel de balastul rutinei, conștient el însuși de datoria cîntecului politic de a se înscrie ca o componentă prioritară în ansamblul culturii moderne, românești, socialiste, Laurențiu Profeta este astăzi unul dintre compozitorii ale căror partituri se bucură de aprecierea deosebită a ascultătorilor, copii, tineri sau mai în vîrstă, după cum, timpul trecînd, observăm un anume caracter de perenitate al mai multor titluri care nu-și

pierd actualitatea și nici interesul, chiar dacă au fost create și lansate cu zece sau cu douăzeci de ani în urmă.

*

Din creația bogată a compozitorului Teodor Bratu, cel puțin 30 de titluri sînt oricînd obiect de interes pentru iubitorii muzicii corale și pentru manifestările culturale și social-politice pe care le organizăm.

Despre evoluția conceptului și genului de cîntec revoluționar și patriotic în propria sa creație, Teodor Bratu mi-a mărturisit la începutul anului 1984 : „O evoluție ? Desigur, poate și pentru că provin din mediul sătesc al Olteniei. La început, prin anii 1950 am început să scriu ca Vidu ; pe atunci nu aveam cunoștințe muzicale deosebite, dar tot de atunci, se poate observa cum am scris, aidoma elementelor folclorice pe care le citam chiar în lucrările mele. Citatele le folosesc astăzi în mod voit, în rest folosesc un limbaj generalizat, propriu, original, în care folclorul nu mai apare în formule concrete, ci transfigurat în funcție de text, de încărcătura emotivă, de tonusul general liric al cîntecului românesc, dar obiectivînd accente de vivacitate, de dramatism specific formulelor de marș revoluționar muncitoresc, așa cum sînt ele cunoscute.

În ceea ce privește tratarea corală, la mine există o varietate evidentă în funcție de destinația textului, abordînd un grad mai mare de dificultăți polifonice — nu avînd în vedere verticala — ci urmărind ca fiecare voce să cînte, să aibă personalitatea sa proprie, ca o melodie de sine stătătoare, ceea ce de altfel e specific pentru muzica românească.

Există și aici o reușită mai modestă sau mai mare, dar, oricum, voită, de a nu mă repeta, de a obține originalitatea, lucru deosebit de greu și de important în genul creației de cîntec revoluționar și patriotic, unde materialul muzical comun se poate întîlni într-o pondere foarte mare.

Deoarece îmi scriu textele literare pentru majoritatea lucrărilor muzicale vocale, vocal-simfonice și de operă, al căror compozitor sînt, la mine se realizează automat și de la început o imagine globală a muzicii și versurilor.

Trebuie să spun că eu, astăzi, prin cîntec revoluționar nu înțeleg numai marșul de luptă, ci și cîntecul care evocă o atitudine nouă față de viață, un cîntec dedicat frumuseților țării. Este revoluționar tot ceea ce s-a făcut, și cît de mult s-a făcut în țara noastră românească, mai ales în aceste două ultime decenii ; *oamenii* sînt tipologii revoluționare, astfel că și un cîntec de dragoste poate fi revoluționar dacă dezvoltă ideea unor raporturi interumane înaintate și de mare generozitate.

Este nevoie aici de o viziune amplă. Dacă o viziune restrînsă asupra genului se putea explica acum patruzeci de ani, acum trebuie să avem o privire mai largă asupra a ceea ce este spirit revoluționar în muzică, și aceasta în toate domeniile de creație și interpretare artistică".

*

Pentru cei care cunosc muzica scrisă exclusiv pentru cor de Constantin Romașcanu, impresia siguranței profesionale și a tehnicii îndelung experimentate de modelare a marelui instrument vocal colectiv apare fără echivoc.

Dedicat acestui domeniu al artei componistice, afirmat și în postură de dirijor și de maestru la clasa de ansamblu coral de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, Constantin Romașcanu a avut satisfacția de a vedea cum partiturile pe care le-a semnat figurează în repertoriile formațiilor interpretative din întreaga țară, după cum sînt prezente în programele de radio și de televiziune, ca și pe disc.

Deosebit de sigur pe ceea ce compune, prezentînd pentru audiție în public numai acele creații care se impun de la sine, Constantin Romașcanu este unul dintre acei harnici și pasionați promotori ai muzicii, un artist care prin întrega sa activitate a adus și aduce contribuții notabile la îmbogățirea patrimoniului nostru coral cu pagini în care spiritul contemporaneității moderne, socialiste, românești să se afirme cu putere.

Componist în genul cîntecului revoluționar și patriotic, de patrie și de națiune, Constantin Romașcanu imprimă creației sale corale criterii autentice ale spiritului muncitoresc avîntat, ale sentimentului de dragoste față de glia străbună.

De altfel, într-una dintre discuțiile noastre, Constantin Romașcanu îmi spunea :

„Întreaga mea creație este inspirată din melosul și structura folclorului românesc. În acest sens am construit melodii cu caracter modal, pornind chiar de la scările primare, în cîntecele pentru copii, și ajungînd la scări evoluate de 9—10 sunete, cu trepte mobile, în lucrările de proporții mai extinse.

Am avut o înclinație deosebită spre melodiile de joc, în care am adus întotdeauna inventivitate ritmică, efecte instrumentale, pasaje de virtuozitate vocală.

În melodiile lirice am exploatat caracterul melismatic, specific cîntecelor și baladelor noastre, iar ca procedeu de creație am utilizat armonia, polifonia și heterofonia cu un bogat colorit tonal și modal, în speță, politonalismul.

Metrica liberă sau asimetrică, prezentă în multe dintre lucrările mele, a dat acestora o configurație confundabilă cu muzica folclorică.

La rîndul ei, scriitura corală, limpede, comodă, a partidelor vocale, a îmbogățit coloritul timbral pentru cor pe care am compus-o".

Ascultînd lucrările corale scrise de Constantin Romașcanu, cu predilecție cele dedi-

cate prin text și opțiune temelor majore ale contemporaneității noastre socialiste, desprindem capacitatea acestora de a defini, atît pentru interpreți cît și pentru ascultători, un climat emoțional de factură predilect centrată pe un anume timp continuu al sonorităților naționale de factură cultă. Nu trebuie trecut cu vederea că o mare parte din creația corală a lui Constantin Romașcanu se recomandă direct și pentru repertoriile formațiilor în care specializarea muzicală nu reprezintă, obligatoriu, o preocupare. A păstra pulsul simplității în forme de admirabilă modestie, a desfășura un dialog firesc și parcă de la sine înțeles cu publicul, iată cîteva elemente care au determinat prezența unor titluri în numeroase programe de spectacol profesional și de amatori, susținute pe cele mai diferite scene din țară, și ai unor spectatori provenind nemijlocit din rîndurile tineretului, muncitorilor, al lucrătorilor de pe ogoare.

★

Irina Odăgescu-Țuțuianu ocupă astăzi un loc bine cunoscut în ansamblul creatorilor de artă muzicală din țara noastră, fiind afirmată prin capacitatea de a da veridicitate și valoare partiturilor pe care le semnează. Prin lucrările pe care le-a realizat în acest domeniu a reușit să consemneze succese deseori reluate în repertoriile formațiilor vocale ale profesioniștilor și amatorilor, cît și în programele de radio și televiziune sau în imprimări pe disc.

Mijlocul de creație specific compozitoarei, atunci cînd dedică lucrări corului, este ca fondul ideatic cuprins în textul literar să aibe un corespondent de o natură cît mai autentică în materialul sonor pe care îl inventează. Astfel, Irina Odăgescu-Țuțuianu depășește ca de la sine înțeles formele melodice și ritmice mai puțin sau de loc proprii sensibilității românești, găsind expresii certe ale tipologiei și originalității noastre etnice, cultivînd tehnici componistice în care scările modale și măsurile alternative definesc din capul locului un univers sonor specific.

★

Auzit la marile noastre manifestări artistice și politice, la sărbătorile de 23 August și la marile evenimente ale istoriei noastre naționale, cîntecul revoluționar și patriotic românesc scris în acești ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al P.C.R. și de la aflarea la conducerea statului și a partidului nostru a tovarășului Nicolae Ceaușescu, are forța de a fi adevăr din adevărul opțiunilor noastre și totodată expresie a atașamentului oamenilor de muzică, al compozitorilor, față de lupta și efortul națiunii noastre socialiste, de creștere și înaintare neîncetate pe noi culmi de înflorire a patriei și de demnitate a acesteia în concertul celorlalte state și popoare ale lumii.

Mircea M. ȘTEFĂNESCU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

AGENDA

În luna aprilie au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor : 2 aprilie, la Slobozia județul Ialomița muzicologul Vasile Donose a conferențiat despre „Rolul muzicii în activitatea de educație patriotică, estetică și umanistă a maselor" ● 5 aprilie, la Institutul Central de chimie a avut loc un concert susținut de studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și corul „Madrigal" dirijat de Marin C-tin, acțiune organizată de Uniunea compozitorilor și Conservatorul „C. Porumbescu" cu participarea compozitorilor Carmen Petra Basacopol, Zaharia Popescu și Rodica Sava ● În cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" ed. V-a s-a desfășurat Concursul „Hermes" 84 al Sindicatului muncitorilor din comerț-cooperație și turism în următoarele localități : 7 aprilie la Satu-Mare, 11, la Predeal, 14, la Huși, 17 și 19, la București, cu participarea în juriu a compozitorilor Aurel Giroveanu și C-tin Arvinte ● 13—14—15, la Pitești s-a desfășurat Festivalul coral „D. G. Kiriac" ediția a VIII-a cu participarea în juriu a compozitorilor : Mircea Neagu și Ștefan Andronic ● 14, 15, la Cluj-Napoca s-au sărbătorit 15 ani de existență a formației corale „Antifonia" dirijată de Constantin Rîpă la care au participat compozitorii Liviu Comes, Vinicius Grefiens și compozitorii din localitate ● 16—20, trecerea în revistă a formațiilor artistice studențești a Facultății de Construcții București în cadrul etapei de masă a celei de a V-a ed. a Festivalului Național „Cîntarea României" ; a participat compozitorul Dan Bălan ● 18 aprilie, la Casa de Creație s-a desfășurat selecționarea lucrărilor în Concursul de creație de muzică ușoară românească „București 84" și la 25, finala la secțiunea interpreți în cadrul aceluiași concurs cu participarea în juriu a următorilor compozitori : Laurențiu Profeta, Camelia Dăscălescu, Sile Dinicu, Marcel Dragomir, Aurel Giroveanu, Vasile Veselovski, Ion Cristinoiu, Edmond Deda, Marius Țeicu și Dan Bălan ● 19—22, în cadrul manifestărilor consacrate tinerilor artiști profesioniști din țară, elevi și studenți, la Rîmnicu-Vîlcea s-a desfășurat manifestarea de prestigiu „Tinere talente" la cea de a VI-a ediție cu participarea muzicologilor Vasile Donose, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Rodica Sava ● 19, 21 și 27, compozitorul C-tin Arvinte a participat la îndrumarea ansamblului folcloric „Plaiurile Bistriței" din Bacău

A. V.

CENACLURI

Cenaclul Secției de critică și muzicologie din 2 aprilie a avut ca temă *Valorificarea tezaurului de muzică veche pe teritoriul României.* Au fost prezentate referatele : ***Valorificarea muzicii bizantine*** de Gheorghe Ciobanu ; ***Valorificarea folclorului vechi,*** de Emilia Comișel ; *Valorificarea muzicii transilvane* de Hans Peter Türk ; ***Valorificarea tezaurului muzical românesc*** de Titus Moisescu ; ***Muzica veche românească în viața de concert a țării*** de Iosif Sava ; ***Autenticitate și modernitate în valorificarea creației vechi*** Gheorghe Firca.

✱

În colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Uniunea compozitoilor a organizat cenaclul din 9 aprilie, cu tema : *Cîntecul de tineret — Creație — Interpretare — Repertoriu,* dedicat Anului Internațional al tineretului. Cuvîntul introductiv a fost rostit de muzicolog dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor. Concertul coral a fost susținut de Corul de fete „Juventus Carmen" al Casei de cultură a sectorului 5, dirijat de Valentin Gruescu și de Corul de băieți al Școlii militare de muzică, dirijat de Ioan Golcea. Programul a cuprins lucrări ipreclasice, clasice și romantice din literatura corală universală, precum și lucrări ale compozitorilor români montemporani : Laurențiu Profeta, Constantin Romașcanu, Vinicius Grefiens, Sergiu Sarchizov, Radu Șerban, Constantin Arvinte, Vasile V. Vasilache, Valentin Gruescu ș.a.

✱

Secția de creație didactică și pentru copii a organizat în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în ziua de 6 aprilie, o întîlnire cu profesorii de muzică din Capitală. Au participat corurile de elevi de la școlile generale nr. 169 — dirijor Viorica Matei-Lungu, nr. 57 — dirijor Georgeta Grigoraș-Aldea, nr. 1 Buftea — dirijor Constanța Tabacu, nr. 154 — dirijor Teodorina Popescu și orchestra de percuție „Concertino" de la Școala generală nr. 164 (cl. a IV-a B, învățătoare Elena Radu), dirijată de Domnica Constantinescu. Programul a cuprins lucrări corale pentru copii aparținînd compozitorilor : Liviu Comes, Alexandru Pașcanu, Laurențiu Profeta, Anton Dogaru, Mircea Neagu, Irina Odăgescu, Mircea Bădulescu, Adalbert Winkler, Dan Buciu, Vasile Spătărelu, Constantin Romașcanu, Dumitru D. Stancu, Dan Voiculescu, Dan Ardelean, Anton Zeman, Nicolae Bucur, Domnica Constantinescu ș.a.

La 24 aprilie, Secția de muzică ușoară a organizat o „Seară de jazz" la care și-au dat concursul soliș-

tii Aura Urziceanu, Johnny Răducanu, Marius Popp și formația Boroș Zoltan. Au fost audiate lucrări românești de jazz aparținînd lui Johnny Răducanu, Marius Popp, Boroș Zoltan, Richard Oschanitzki ș.a.

M. M.

Noi lucrări la birourile de secție

Secția de operă și balet

Liviu Ionescu — *3 Intîlniri*, balet inspirat din evenimentele de la 23 august 1944 și dedicat aniversării a 40 de ani de la victoria revoluției de eliberare socală și națională antifascistă și antiimperialistă ; Nicolae Julea — *Prometeu*, operă într-un act pe libretul autorului ; Cornel Trăilescu — *Albă ca zăpada și cei șapte pitici*, balet în 2 părți pe libret de Anghel Ionescu-Arbore, după basmul Fraților Grimm.

M. M

Secția simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Gheorghe Dumitrescu — *Simfonia a V-a* ● Valentin Timaru — *Omagiu lui Enescu*, poem pentru vioară și orchestră ● *Lucrări camerale :* Sorin Lerescu — *Phonologos II*, pentru claviaturi, trombon, contrabas, percuție și bandă magnetică ● Carmen Petra — *„Cîntecele vieții"*, 5 lieduri pe vers. de N. Stănescu ● Vlad Ulpiu—*Cvartet de coarde nr. 1* ● Zeno Vancea — *Preludiu și fugă pentru orgă* ● Dorian Varga — *Passacaglia pentru violină solo pe o temă populară din Delan.*

E. A

Secția corală

Dan Bălan — *Noi, tinerii din România* — cor mixt cu pian pe versuri de Corneliu Vadim Tudor ● Mircea Neagu — *Un braț de speranță întins Europei* — cor la două voci pe versuri de Lucian Avramescu ● Vasile Vasilache — *Balada Oltului* — cor mixt pe versuri de George Țărnea ● Teodor Bratu — *Măreața magistrală* — cor pentru două voci, *Întîiul Mai din '39* — cor mixt cu pian, ambele lucrări pe versuri de Teodor Bratu ● Gheorghe Bazavan — *Gorunul din Albac* — poem baladă pentru cor mixt și solist pe versuri de Ion Neagu ● Valentin Gruescu — *Învățăm, cercetăm, practicăm*, cor mixt pe versuri de Petre Nicolae ● Liviu Borlan — *Triptic la Țebea*, cor bărbătesc, solist și recitator pe versuri de Ioan Meițoiu ● C-tin Romașcanu — *Părtași ai marilor zidiri* — cor mixt pe versuri de Neculai Chirică ● Valentin Timaru — *Muzică pentru Eminescu* — diptic pentru cor mixt și formație instrumentală pe versuri de Mihai Eminescu ● Anton Dogaru — *Trei cîntece pentru cor mixt* — (Fabulă, Vis, Cîntec de dragoste) pe versuri de Antioh Cantemir și Ioan Alexandru.

Secția de muzică ușoară, de dans, estradă și operetă

Dan Stoian — *Minunat e să fii tînăr* — versuri Aristide Mircea ● George Grigoriu — *E prima rază de soare* — versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu ● Marius Țeicu — *Cred în ochii tăi* — versuri Eugen Rotaru ● Temistocle Popa — *Dorurile mele* — versuri George Topîrceanu ● Johnny Răducanu — *Cerad blouss* — piesă instrumentală ● Elly Roman — *Cu tot ce am* — versuri A. E. Bakonski ● Henri Mălineanu — *Sîrba rock* — piesă instrumentală.

A. V.

Secția didactică

Vinicius Grefiens : *În grădina casei mele*, cor pentru școlarii mici pe versuri de Georgeta Moraru ● Cornel Arion : *Păunașul codrilor*, pe versuri populare ● Rodica Giurgiu : *Nouă cîntece pentru copii* (Ariciul, Cocoșul, Carul Mare, Rața, Dovleacul, Pruna, Șoricelul Chiț, Ursulețul, Ploaia), pe versuri de Iulia Kakucs și cîntecul pentru pionieri *1 Iunie*, pe versurile autoarei ● Gheorghe Fabian : *De ziua mamei* ● Doina Marian : *Primăvara*, pe versuri populare ; Liviu Comes : *Arie*, pentru violoncel (violă) și pian.

S. N.

Secția de critică și muzicologie

Pascal Bentoiu — *Capodopere enesciene* ● Iosif Sava — *Generosul suflet al unei mari artiste : scrisorile Constanței Erbiceanu.*

R. S

Noi lucrări în biblioteca de difuzare a Uniunii compozitorilor

Dumitru Bughici — *Simfonia-Balet* (orch. : 2+1, 2, 2, 2 ; 4, 3, 1 ; perc. I : timp, bongos ; perc II : tamb. picc., trgl. ; perc. III : t-tom, ptti harpa corzi)

Liana Alexandra — *Simfonia a IV-a* (orch. : 2, 1, 1, 1 ; 1, 1, 1, 0 ; perc. I : glock, ptto, 3 w-block, 3 t-block, 3 cowbells, sonagli, maracas ; perc. II : vibr., ptto, tamb. picc., tamb.basco, 3 bgs., 3 t-toms, maracas ; perc. : III : marimba, ptto, 4 timp., xyl., clav. + pian, cel, ; corzi)

Noutăți editoriale

La Editura muzicală au apărut :

Partituri :

1. Dan Voiculescu — *Cantata patriei*
2. Paul Czerny — *Primul profesor de pian*
3. Gheorghe Dumitrescu — *25 Madrigale* pe versuri de Mihai Eminescu

4. Zeno Vancea — *Cvartet de coarde nr. 7*
5. Ionel Geantă și George Manoliu — *Manual de vioară* vol. I
6. * * * *Romanțe*
7. Sebastian Barbu Bucur — *Filothei Sin Agăi Jipei* — vol. II
8. Alexandru Rădulescu și Iosif Sava — *Șase decenii pe estrada Ateneului*
9. Corneliu Dan Georgescu — *Tipologia jocului popular românesc*
10. Nicolae Brînduș — *Interferențe*
11. Nina Cionca — *Album omagial „Ciprian Porumbescu"*
12. Corneliu Cezar — *Introducere în sonologie*

Noutăți Electrecord

Colecția de muzică simfonică și de cameră

1. Octavian Nemescu — *Gradație și natural*, solist Adrian Ionescu (pian)
2. Michael Haydn — *Concertul pentru flaut și orchestră* și *Concertul pentru clarinet și orchestră*; interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii din Oradea, dirijor Erwin Acel.
3. Mendelssohn Bartholdy — *Concert pentru vioară și orchestră în mi minor* și Max Bruch — *Concertul I pentru vioară și orchestră*; interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii din Arad, dirirjor Nicolae Boboc, solistă Mihaela Martin (vioară).
4. Alexandr Skriabin — *Poemul extazului* și P. I. Ceaikovski — *Francesca da Rimini*; interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, dirirjor Remus Georgescu.

Colecția de Muzică corală patriotică

1. *Album* cu 4 discuri apărute cu prilejul Festivalului cîntecului politic pentru tineret.
2. *Cîntec și vers de mai* — cîntece patriotice pe versuri de Adrian Păunescu, Constantin Cîrjan și Ion Brad.

Colecția de muzică ușoară

1. Formația *„Holograf"*
2. *Rock-express* cu formația „Magneton-grup" — Oradea

1. Constantin Dolănescu — *La stejarul din pădure*

Colecția de muzică populară

2. Elisabeta Turcu — *Argeș, Argeșelul meu*
3. Ileana Sfetcu — *Pe marginea pădurii*
4. Album de 3 discuri cu *Cele mai frumoase cîntece ale Mariei Lătărețu*
5. Grupul „Mara" — *Pe Iza și pe Mara*, soliști Anuța și Nicolae Tudorovici.
6. *Muzică lăutărească* la acordeon, solist Gică Cristea.

D. I.

CREAȚII

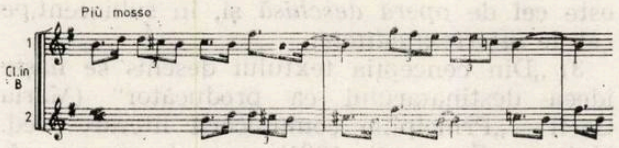
Simfonia „Glorie", pentru cor, soliști și fanfară de Emilian Ursu

Avînd o bogată și îndelungată tradiție în arta sonoră românească, punctată uneori de realizări de rezonanță mondială, muzica pentru fanfară a ocupat și ocupă încă un loc important în cultura noastră muzicală. Formațiile militare (și nu numai acestea) dedică mare parte din activitatea lor momentelor solemne unde fanfara este o prezență indispensabilă (susținerea fondului sonor pentru diverse festivități, defilări, etc.). Dar formațiile de suflători și percuție de tipul fanfarei încep tot mai des să apară nu numai în parcuri ci și pe estradele de concert. Oameni pricepuți, talentați, sincer devotați acestui gen muzical încearcă, prin realizarea unor muzici originale tot mai substanțiale să iasă din șabloanele care, uneori, domină acest tip de muzică. În cursul multiplelor mele peregrinări prin juriile ocazionate de mai toate edițiile anterioare ale Concursului și Festivalului național „Cîntarea României" am avut nu odată ocazia să ascult formații de fanfară care evadau cu succes din schematismul unor marșuri, valsuri sau alte forme tradiționale, prin realizarea unor lucrări originale, prin conturarea unor elemente de limbaj cu tente modale mai deosebite.

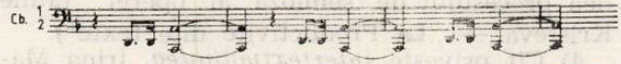
Simfonia „Glorie", pentru soliști, cor și fanfară (pe textul lui Nicolae Dumbravă) de colonelul Emilian Ursu se înscrie pe linia eforturilor mai sus amintite, constituind, fără îndoială, o reușită muzicală. Autorul simfoniei își propune realizarea unei arhitectonici de tip simfonic pe care o adaptează specificului muzicii de fanfară, cuătind însă a nu face rabat la aspectele muzicale și în primul rînd la substanța sonoră.

De altfel, ca o confirmare a calității realizării muzicale, lucrarea a fost distinsă cu premiul Uniunii Compozitorilor pe anul 1983.

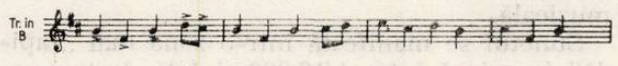
Plasată într-o trilogie muzicală amplă (în care primele două părți evocă eroicele evenimente ale Războiului de Independență și ale Războiului pentru Reîntregire) simfonia „Glorie" își propune să rememoreze, cu mijloace specific muzicale, perioadele de dinaintea lui 23 August 1944, pentru a încheia apoteotic cu evocarea faptelor prezentului socialist pe care-l trăim cu toții. O primă parte a lucrării schițează într-o arhitectonică edificată pe pilonii formei tripartite compuse, tabloul întunecat al unei epoci în care libertatea era zăvorită în închisori de unde totuși răzbătea afară prin glasul cîntecelor muncitorești. Materiaul intonațional, bazat pe aceste cîntece, apare în tema clarinetilor (adusă cu elemente imitative), temă ce va fi preluată polifonic de restul ansamblului.



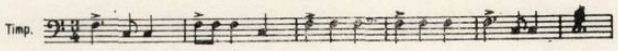
Acest moment se desfășoară pe o pedală asigurată de secțiunea gravă a fanfarei, pedală obsedantă ce crează un cadru sonor adecvat.



Se remarcă în scriitură persistența unor procedee de travaliu polifonic și chiar eterofonic, fapt ce atestă preocuparea creatorului pentru lărgirea orizontului muzical prin folosirea unor tehnici sonore evoluate. Orhestrația în general densă alternează cu momente aerisite, bine alese, cum ar fi acel punct de început al *allegro*-ului încredințat unei părți din alămuri (fără lemne) : tema intonată aici resimte și mai pregnant influența intonațiilor melodice de care aminteam mai înainte, avînd însă acum valențe hotărîte, mobilizatoare.



Revenirea la mișcarea așezată a începutului va pregăti terenul pentru apariția *scherzo*-ului. Acesta irupe năvalnic, irezistibil : o muzică alertă, febrilă pulsează convingător în paginle acestui *scherzo*. Trepidația ritmică este enunțată mai întîi de timpane, care, pentru început, păstrează într-o alternanță destul de capricioasă a valorilor, regularitatea accentului metric.



Curînd însă atacurile pachetului de alămuri sau lemne pe timpii doi sau trei perturbă evoluția metrică preconizată de tema inițială și crează efecte ritmice remarcabile. Grupaje de valori rapide (6 optimi, gîndite ca anacruză și cruză) sporesc sentimentul general alert, conducînd la o binevenită oază de relativ repaus în *Trio*.

Sub un calm aparent, tensiunea mișcării mocnește, se reface și răbufnește la fel de năvalnic in reluarea *scherzo*-ului, o reluare a unei lupte dramatice, fulgerătoare și pustiitoare.

Partea a III-a, Finalul lucrării, se constituie într-un adevărat poem vocal-simfonic (ce poate rezista foarte bine și de sine stătător), autorul aducînd în sprijinul fanfarei aparatele vocale ale corului și soliștilor (sopran, alto, tenor, și bas-bariton). Sigur că aici se schimbă atmosfera muzicală, predomină paginile cu susținere vocală, de multe ori ansamblul instrumental trecînd pe planul secund, de acompaniament. Structurat pe tiparul formei de sonată, acest final se dovedește a fi un corespondent muzical al „exploziei victoriei P.C.R. în construcția socialismului în țara noastră" (mi-am permis să citez chiar cuvintele autorului simfoniei).

Privită în ansamblu, lucrarea colonelului Emilian Ursu demonstrează capacitatea autorului de a aborda genuri prețioase cum este acela al simfoniei, integrîndu-se în peisajul ce se anunță a fi tot mai interesant al muzicii de fanfară la noi.

Dan BUCIU

INTRODUCERE LA UN STUDIU AL OPEREI MUZICALE DESCHISE

„Mozaic" de Ulpiu Vlad

Într-un studiu publicat în revista „Muzica" (nr. 12/1980), C.D. Georgescu afirma despre lucrarea „Mozaic" de Ulpiu Vlad că ea „reprezintă o încununare strălucită a căutărilor sale ...și, în același timp, o realizare de prestigiu a muzicii românești contemporane".

Apariția, în 1982, a partiturii lucrării și, la scurt timp după aceea, a discului de autor Ulpiu Vlad, pe care sînt gravate două variante ale „Mozaic"-ului, m-a stimulat să aflu resorturile interioare (adică *din interiorul* muzicii), să descopăr un sistem *conceptualizat* de înțelegere a afirmațiilor de mai sus ale lui C. D. Georgescu.

Pentru aceasta, consider necesară, în primul rînd, lămurirea a trei concepte, mai exact spus desemnarea unor (posibile) conotații ale acestora în vederea utilizării lor în aflarea strategiilor compoziției lui Ulpiu Vlad. În acest scop, am apelat la un număr de decupaje din lucrări teoretice contemporane, în care am descoperit aceste conotații.

I. 1) Primul concept este cel binecunoscut de *improvizație*. Vinko Globokar afirmă că „improvizația este un fenomen... mai degrabă social decît muzical... rezultatul sonor... nu este decît consecința directă a raporturilor existente între cei care o practică... ea are rădăcini adînci, mergînd pînă în inconștient" [individual, colectiv — n.n.] („Musique en projet", ed. Gallimard, Paris, 1975).

2) Pierre Boulez, în faimosul studiu intitulat „Alea", vorbind despre introducerea probabilisticii, a aleatorismului în compoziție, atrage atenția asupra faptului că „pentru a se integra aleatoriul [în sensul de deschidere a operațiilor compozitorului către dialogul direct, funcțional cu interpretul - n.n.] în noțiunea de structură..., trebuie să se apeleze la o nouă concepție a ideii de dezvoltare, care va fi, esențialmente, discontinuă, dar de o discontinuitate previzibilă și prevăzută, de unde necesitatea introducerii noțiunii de „formanți" ai unei lucrări și de „frazare", indispensabile relaționării unor structuri de naturi diferite".

II. Al doilea concept pe care îl voi introduce, deasemenea prin posibilele sale conotații, este cel de *operă deschisă* și, în subiacent, pe cel de *intertextualitate*.

3) „Din concepția textului deschis se naște ideea destinatarului ca producător" (Maria Corti — „Principiile comunicării literare", ed. Univers, București, 1981); aceasta pentru că, devenit producător (în cazul muzicii, el se ipostaziază, în executant și ascultător)," el acționează pentru a disemina textul originar, a-l dispersa în cîmpul diferenței infinite.. prin destructurări semiologice, realizează expansiunea procesului de semioză al operei" (Julie Kristeva — „La Productivité dite texte").

4) Cît privește *intertextualitatea*, Irina Mavrodin atrage atenția asupra faptului că „textul este nu numai produsul unei combinatorii preexistente (combinatorie constituită de proprietățile sale virtuale); el este, în aceeași măsură, transformarea acestei combinatorii".

III. 5) În sfîrșit, împrumutăm de la Karlheinz Stockhausen ideea importantă privind coerența interioară, *congruența* dimensiunilor faptului sonor, vibrator, care stă la baza muzicii.

„Domeniile sunetului, ritmului și formei sînt trei așa-zise fragmente ale întregului (complexului) numit percepția (receptarea) muzicală.

Sunetul se manifestă într-o zonă mai „rapidă" (cuprinsă între 1/16 000 și 1/16 dintr-o secundă), ritmul într-o zonă „medie" (cuprinsă între 11,6 și 4 sec), forma într-o zonă „mai lentă" (cuprinsă între 4 sec. și 15 min.). Este de subliniat faptul că informația asupra formei este legată strîns de cea provenind de la sunet și ritm" (K. Stockhausen — „Texte zur Musik", Du Mont Verlag, Köln, 1971).

Decurge de aici, necesitatea — ce poate fi urmărită în întreaga muzică contemporană — a emiterii unor coduri cu funcționare „în diagonală" asupra dimensiunilor faptului muzical.

Abordarea subtextualităților, a micro și macro regiei ce o configurează dinamic, cere, pen-

tru început, prezentarea — să-i spunem — „fenomenologică" a „Mozaic"-ului lui Ulpiu Vlad.

Avem de-a face cu un organism muzical pluriarticulat, plurimodular. Compozitorul indică, în prefața partiturii, regulile după care poate fi „citită" în diferite (practic, nenumărate) versiuni interpretative, de la solist la ansamblul vocal-orchestral.

Pentru fiecare versiune interpretativă (mai precis spus, set de variante), există un „cod de lectură" cu valoare in-formațional-orientativă. În partitura generală, loc geometric al intersecțiilor nenumăratelor variante, fiecare voce (în total sînt 24) dispune de două portative ; interpretul poate alege, pentru o execuție, oricare din ele, ca fiind obligatoriu (elementul de continuitate) și-i poate completa, din celălalt, cu anumite scurte momente, după un cod foarte simplu : cu cît sînt mai mulți interpreți, cu atît este mai mică valoarea globală împrumutată de la celălalt portativ.

În cazul cel mai simplu, al solistului, acesta poate elimina, după voie, secțiuni ale piesei sale, sau să le inverseze etc....

O primă concluzie se impune : portativele oferite interpretului reprezintă segmentul inițial, incomplet semiotic, dar definitoriu pentru strategiile semantice ale discursului „de făcut", al unui demers asimptotic pe care interpretul trebuie să se angajeze în cooperare cu compozitorul și (de ce nu ?) cu ascultătorul.

Execuțiile plurivocale nu reprezintă adiționarea mecanică de straturi sonore, în cadrul unei formații de n executanți fiind posibilă (și chiar necesară) apariția a cît mai multor subansambluri de la 1 la n-1 (tutti-ul, n, fiind *unul* din momentele ce pot apărea în discursul muzical).

Dacă admitem că propozițiile privind cele trei concepte cu care vrem să operăm în studiul lucrării lui Ulpiu Vlad sînt valabile — cel puțin ! — pentru o parte a muzicii contemporane (în special pentru partiturile cu valoare prospectivă), este clar că ele pot defini și spațiul ideatic-formativ al compozitorului lucrării „Mozaic".

I'. I') Aceasta din urmă se constituie ca un corpus practic infinit de posibile „Gestalt"-uri sonore, ca urmare a apelului la disponibilitatea interpreților întrucît privește cantitatea și calitatea interrelaționărilor ce intervin în mulțimea variantelor (un interpret-orchestră/cor), cu submulțimile ce pot fi conținute în ea.

2') Discontinuitatea partiturii este prevăzută ca strategie inițială, dar urmărește, ca țintă, o structurare dezvoltătoare, în care „formanților" propuși de compozitor, interpreții le prelungesc, dialectic, mecanismele generative.

Astfel, „Mozaic" se constituie, asimptotic, prin cuplul de forțe act creator instituționalizat (compoziție semnată) — virtualitate semio — semantică grefată, în praxisul execuției, pe corpusul inițial (improvizație).

II'. 3') Compozitorul își rezervă dreptul de a fi prim producător al unui proces care nu are, esteticește, un model în mimesisul aristotelician, ci, doar, stă la începutul unei „Work in progress" permanente, prin asocierea altor producători de semne care vor institui semnificații (interpreții, în primul rînd, dar și ascultătorii) ; mulțimea „textelor" sonore este mult mai mare decît aceea a „textelor" din partitură. Muzica se realizează (diacronic/sincronic) nu prin adiționare de variante interpretative ale unui dat fix (ca în muzica clasică), ci prin acumulări cantitative și calitative de valori de schimb [V S] ale dimensiunilor din această partitură.

4) Într-un context cultural care face posibilă apariția lucrării lui Ulpiu Vlad, devine la fel de posibilă inserția ei ca sursă de coduri semnificante, într-o pluralitate cu caracter de constelație deschisă, întrucît, provenind din combinații intertextuale preexistente, devine putere creatoare prin travaliul propriu, formativ (și in-formativ) asupra acestei combinatorii.

III'. 5-) În fine, Ulpiu Vlad se înscrie într-un cerc mai larg de preocupări contemporane, ale căror rădăcini pot fi detectate în operele celor trei vienezi ai secolului XX (iată funcționînd, încă o dată, conceptul de intertextualitate !) și continuînd, tot mai sistematic, pînă azi (prin adiționarea cercetărilor electroacusticii), în ceea ce privește redimensionarea actului muzical prin omogena anvizajare a dimensiunilor fenomenului vibrator (coduri congruente care să orienteze, în cîmpul faptului creator, incongruențele acestuia).

Din nou, întîlnim conceptul de operă deschisă, întrucît Ulpiu Vlad își propune, în „Mozaic"-ul pe care îl știm deja, o primă descoperire a acelor coduri omogene, ce acționează, aici, primordial, asupra unor dimensiuni (în special cea a unităților structurante — de formă, cu un cuvînt mai vechi), urmînd ca, în continuare, să se realizeze integral, acest demers.

Se impune, în această fază a studiului asupra partiturii, radiografierea unor strategii care regizează microstructura textului, pentru a detecta, în concret, organicitatea structurantă a întregului (de fapt, a întregurilor !).

Pentru aceasta, decupăm din piesele cîtorva instrumente, fragmente posedînd capacitatea de a dezvălui codurile componisticii lui Ulpiu Vlad. Principiul acestor decupări l-am găsit formulat în „S/Z" de Roland Barthes, unde reputatul semiotician studiază codurile ce funcționează într-un text literar (respectiv, nuvela „Sarrasine" de Balzac) ; apartenența literaturii și muzicii la același tip de „limbaj" (cel iconic) îngăduie, cred transportul de modalități. Iată principiul lui Barthes : „Lungimea porțiunilor decupate este foarte variabilă.. Decupajul trebuie să fie astfel făcut, încît porțiunea respectivă să se constituie în loc privilegiat pentru observarea sensurilor [textului — n.n.] ; dimensiunea porțiunii depinde, integral, de densitatea conotațiilor cuprinse în ea" (R. Barthes — „S/Z", Ed. du Seuil).

Atragem atenția asupra unui prim aspect de construcție ce se manifestă la nivelul fiecărei piese și care se implică direct în coerența structurantă a compoziției : aceste piese (care, cum spuneam, pot constitui întreguri *semnificative* de sine stătătoare) se prezintă ca structuri deschise, plurivalente, avînd ca algoritm de „facere" acumularea de sintagme sonore (provenite din stratificarea atentă a unor paradigme proprii lui Ulpiu Vlad) după o metodă fundamental generativă (un număr mic de elemente inițiale determină, calitativ și cantitativ, secțiuni tot mai ample ale textului).

Spre exemplu, în piesa clarinetului, de la *21* pînă la *24*, textul muzical este astfel articulat :

— notă lungă (cu tril superior, la semiton) cu apogiatură dublă la început și la sfîrșit *a ;*

— subdivizare excepțională a pătrimii în 12, game frînte *b ;*

— divizarea regulată a pătrimii în 16-mi, cu apogiaturi simple (inferioare și superioare), note repetate *c ;*

$$\bar{a}/\bar{b}\ o^{1)}\ /\bar{c}/\bar{c}/\bar{b}\ o\ \bar{c}/\bar{c}/\bar{a}\ \ \bar{a}/\bar{b}\ o^{1)}\ \bar{c}/\bar{c}/\bar{b}\ o\ \bar{c}/\bar{c}/\bar{a}$$

Cu aceste trei „elemente" se construiește următorul tronson :

Distribuția înălțimilor (asupra căreia nu vom insista) este serial-modală. Este utilizat, permanent, totalul cromatic, dar după procedee modale : repetări de sunete, configurații — game, arpegii, tipuri de intervale etc. — specifice modalului, „sudarea" tronsoanelor prin mai multe note comune etc. etc.

În piesa oboiului, între numerele *14* și *19*, avem :

— notă lungă, molto vibrato *a ;*

— tremolo între note diferite *b ;*

— notă lungă cu apogiaturi îndepărtată intervalic *c.*

Obținem următorul tronson :

$$\bar{a}/\bar{b}/\bar{a}/\bar{b}/\bar{c}/\bar{a}\ o\ \bar{c}/\bar{b}/\bar{c}/\bar{a}/\bar{c}/\bar{a}$$

Este evident că, răspunzînd unei coerențe intime a compoziției, microstructcura lucrării lui Ulpiu Vlad se sprijină pe aceleași tactici creative ca și pro-iectul ansamblului. Prin urmare, aplicînd aceleași concepte de mai sus acestei microstructuri, avem :

I' '. 1' ') Fiecare microstructruă este concepută ca loc geometric al simetriilor deschise, al evaziunilor din perimetrul construcției clasice (repetiții, secvențe, secțiuni paratactice sau dezvoltătoare etc.), al transformărilor fiecărui modul de construcție într-o constelație deschisă adaosurilor exterioare aparținînd aceleiași competențe semantico/semiotice (Chomsky Sensu).

2' ') Această deschidere către posibilele adaosuri de nuanțe dinamică, procedee timbrale, procedee electroacustice de transformare a sunetului etc. produce convertirea improvizației din joc a hazardului în componentă funcțională (bazată pe omogenitatea și omogenizabilitatea codurilor) venită din exterior a demersului interior (partitura) al compozitorului.

II' -. 3' ') Compozitorul devine unul din generatorii (este adevărat, primul și determinant) al unui proces de cristalizare semantică într-un cîmp contextual (compus, în ordinea crescătoare a gradului de generalitate, din cercurile concentrice reprezentate de faptul sonor, muzical, psiho-fiziologic, estetic, cultural, filosofic).

4' ') Aderența practic productivă a interpreților la strategia compozitorului devine baza unui fenomen mai larg, de competență culturală, în care microprocesul este metodic calculat (în sens probabilistic, statistic) să se insereze, omotetic, în procesiuni tot mai ample.

III' '. 5' ') În felul acesta, Ulpiu Vlad este confruntat inevitabil, cu nevoia de a prelungi, în toate direcțiile faptului sonor-muzical, coerența conceptuală impusă pro-iectului macrostructurii și, implicit microstructurii.

„Mozaic", lucrarea lui Ulpiu Vlad, devine sursă emitentă, calitativ continuă, a unei logici muzicale adecvate *originar* contemporaneității.

Fred POPOVICI

Gala laureaților „Cîntecului politic pentru tineret"

Sîmbătă 14 aprilie, în Sala de concerte a Radioteleviziunii a avut loc, după două seri de concurs, gala laureaților celei de-a V-a ediții a concursului „Cîntecului politic pentru tineret". Manifestarea a fost organizată sub patronajul Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunii Române și Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România. Juriul, chemat să aprecieze cele circa 200 creații în faza preliminară și cele 40 lucrări intrate în concurs, dintre care 17 de muzică ușoară și 23 coruri, a avut o sarcină dificilă, dat fiind înaltul nivel calitativ al partiturilor. Exigența a fost — și este foarte bine că a fost așa — la ea acasă ; ca atare, au fost premiate 4 lucrări corale și 6 de muzică ușoară. Prima parte a concertului de gală a fost dedicată muzicii ușoare, cuprinzînd lucrările laureate și două cîntece prezentate în afară de concurs..

Premiul I a fost acordat *ex aequo* creațiilor *Pentru pacea lumii* (muzica Ion Cristinoiu — versuri Angel Grigoriu-Romeo Iorgulescu) și *Să păstrăm pămîntul teafăr* (muzica Marcel Dragomir — versuri Lucian Avramescu). *Pentru pacea lumii* este un cîntec mobilizator a cărui linie melodică pregnantă cîștigă prin repetiție, procedeu menit să îi accentueze caracterul de manifest ; remarcăm timbrul compact al cvintetului „Luchian", chemat să dea glas acestei creații, alături de formația instrumentală condusă de Bogdan Cristea.

Gingașă declarație de dragoste, dincolo de care transpare un energic manifest pentru pacea *Terrei*, este cîntecul *Să păstrăm pămîntul teafăr*.

„Să păstrăm pămîntul viu
N-avem voie să-l ucidem
Să-l schimbăm într-un pustiu"

spun inspiratele versuri ale lui Lucian Avramescu. Lirismul învăluitor al cupletelor și forța descătușată a refrenului fac din melodia semnată de Marcel Dragomir un posibil șlagăr. Interpretarea, datorată Mirabelei Dauer, solistă inteligentă, care își conduce cu pricepere vocea, dozîndu-i judicios volumul în vederea obținerii efectului maxim, este un argument în plus în favoarea afirmației de mai sus.

Premiile II și III au revenit cîntecelor *Să fii om* (muzica Mihai Ilie Gheorghe — versuri Roxana Popescu) și — respectiv — *Primăvara din noi* (muzica Dan Ștefănică — versuri Gina Teodorescu). *Vîrsta epocii de aur* și *Surîde tinerețea*, prima semnată de Ion Cristinoiu, versuri Mircea Block, cea de-a doua de Florentin Gheorghiu, pe versuri de Ion Tîrlea, au fost cele două mențiuni acordate de juriu. În afară de concurs au fost prezentate două melodii semnate de compozitorul George Grigoriu și textierii Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu : *Aberanta cursă* și *Țara mea, cea mai frumoasă țară*.

O remarcă pentru ținuta deosebită a manifestării, realizată în acompaniamentul orchestrei de estradă a Radioteleviziunii aflată sub bagheta lui Sile Dinicu.

În cea de-a doua parte a concertului a avut loc gala corurilor laureate.

Încrezătorul mesaj al versurilor lui Gheorghe Vîlcu și muzica pregnantă a lui Radu Șerban au făcut din cîntecul *Iată drumul*, un vibrant omagiu adus conducătorului iubit al partidului și statului nostru, legăturii trainice a secretarului general al partidului cu tineretul țării. Piesa a fost încununată cu premiul I. Premiul II a fost acordat creației lui Vasile V. Vasiliache pe versuri de George Țărnea, intitulată *Ceaușescu-Brigadierii*. Pana compozitorului de muzică ușoară se cunoaște în linia melodică inspirată, generoasă. Interpretarea acestei piese, ca de altfel și a lucrării distinse cu premiul I, s-a datorat Corului mixt al Ansamblului artistic al U.T.C. dirijat de Voicu Enăchescu, formație reputată prin înalta măiestrie a ținutei sale profesionale.

Premiul trei a revenit piesei corale *Vis de aur* de Zaharia Popescu pe versuri de Virgil Carianopol, excelent interpretată, ca și unica mențiune a concursului (*În partid încrezători* de Iovan Miclea pe versuri de Ion Socol) de corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijat de Florentin Mihăescu. În interpretarea aceleiași formații au fost prezentate, în afară de concurs, două cîntece purtînd semnătura unor maeștri ai genului coral : *Sub soarele de august* de Radu Paladi pe versuri de Viorel Cozma și *La patruzeci de ani* de Laurențiu Profeta pe versuri de Eugen Frunză.

Întreaga gală a beneficiat de acompaniamentul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijată de Paul Popescu.

Publicul spectator, format în majoritate din tineri, și-a spus cuvîntul prin aplauzele cu care a răsplătit interpreții și a aprobat deciziile juriului.

Carmen STOIANOV

Zilele muzicii românești în R.S.F. Iugoslavia

În luna aprilie a.c. au avut loc la București *Zilele muzicii din R. S. F. Iugoslavia*, eveniment care a precedat *Zilele muzicii din R. S. România* în țara vecină și prietenă. Aceste manifestări se înscriu în programul de colaborare culturală româno-iugoslavă, expresie a trainicelor și rodnicelor relații de prietenie dintre țările noastre, în cadrul cărora recenta vizită întreprinsă la Belgrad de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al P. C. R. și președintele R. S. România se înscrie ca o pagină de însemnătate istorică.

Simpozionul organizat la Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România a prilejuit dezbaterea de către muzicienii oaspeți împreună cu compozitorii și muzicologii noștri a problemelor care prezintă preocupări comune, făcîndu-se referințe la lucrările interpretate în concertul simfonic precum și la programul susținut de ansamblul de suflători din Ljubljana la Muzeul de Artă al R. S. România. Concretizări distincte ale creației din cele două țări, compozițiile comentate în cadrul simpozionului, care a avut în vedere și aspecte ale componisticii românești de astăzi, au confirmat idealuri estetice, afinități pe drumul unei arte de puternică rezonanță umanistă, de puternică identitate națională.

★

De curînd au avut loc *Zilele muzicii românești în Republica Socialistă Federativă Iugoslavia.* În acest sens, semnatarului acestor rînduri i s-a făcut cinstea de a conduce o delegație de muzicieni români, din care au făcut parte pianistul și compozitorul *Valentin Gheorghiu,* compozitorul *Mircea Chiriac,* dirijorul *Cristian Mandeal* și muzicologul *Petre Codreanu.* Cu o legitimă mîndrie și satisfacție putem afirma că muzicienii români au fost excelent primiți, acordîndu-li-se o sinceră și adîncă prețuire, iar sub acest aspect, Zilele muzicii românești în țara prietenă semnifică un luminos simbol al unei străvechi prietenii dintre poporul român și popoarele din Iugoslavia.

La Belgrad a avut loc o deosebit de atrăgătoare expoziție dedicată muzicii noastre, în care s-au reliefat un apreciabil număr de documente, de fotografii, de discuri și de cărți prestigioase, aranjate cu mult rafinament, încît numerosul public care a asistat în ziua de 24 aprilie a.c., la această sărbătoare a artei noastre sonore a fost plăcut impresionat, fapt ce a rezultat și din înflăcăratele discuții purtate cu melomanii. Din partea ambasadei române au fost prezenți tovarășii Dumitru Popa și Mihai Dinucu, care au avut o contribuție prețioasă în ceea ce privește reușita expoziției. Cuvîntul introductiv l-a susținut muzicologul Petre Codreanu, care a evidențiat vechimea milenară a muzicii românești, continuitatea ei granitică și, nu în ultimul rînd, progresul remarcabil al lumii Euterpei pe străvechiul pămînt daco-roman în anii României socialiste, culminînd cu epoca, pe care istoricii de pretutindeni o numesc epoca Nicolae Ceaușescu !

La Uniunea Compozitorilor din țara prietenă am avut bucuria să asist la un interesant și original simpozion de muzicologie, care a generat discuții aprinse, de un înalt nivel profesional, totodată punînd într-un con de lumină un fierbinte patriotism al participanților, discuții legate de o audiție pe bandă de magnetofon a unor lucrări reprezentative pentru muzica românească din zilele noastre. Astfel au fost prezentate *Sonata a III-a pentru violină și pian* de George Enescu, *7 Cîntece din ulița noastră* — pe versuri de Cicerone Theodorescu — de Paul Constantinescu, *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu, *Terra Daciae* de Mircea Chiriac, *Cvartetul nr. 6,* de Wilhelm Berger, *Simfonia „Pax Mundi"* de Theodor Drăgulescu, *Omagiu lui Eminescu* — pe un poem în proză de George Călinescu — de Doru Popovici, *Ison I* de Ștefan Niculescu și *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah. Din luările de cuvînt a reieșit că atît în țara noastră cît și în Iugoslavia, majoritatea muzicienilor cît și a publicului nu apreciază „șocul sonor", remarcă imediat epigonismul, superficialitatea, lipsa de autenticitate, pledîndu-se pentru o adîncă ancorare în spiritualitatea poporului, în mijlocul căruia viețuiește creatorul, totodată, s-a pledat pentru un dialog fertil cu publicul, în ambianța incandescentă a spiritului contemporan. La Filarmonica din Belgrad, o excelentă impresie a lăsat-o dirijorul Cristian Mandeal, interpretînd cu binecunoscuta-i măiestrie compozițiile *Nebănuitele trepte* de Adrian Iorgulescu — o piesă bine scrisă, expresivă, concisă, pe linia muzicii atonale, structuraliste — *Concertul pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu — din care a plăcut în mod deosebit partea lentă, meditativă, o mișcătoare eufonie a dorului... și *Simfonia în Mi bemol major* de George Enescu — monumentala „Eroică enesciană" ! În urma acestui concert, atît dirijorul cît și minunatul pianist și compozitor care este Valentin Gheorghiu au fost invitați să concerteze din nou cu Filarmonica din Belgrad. Am mai avut bucuria să asistăm la un concert de muzică bizantină, prezentat admirabil de o formație de muzică veche, solist fiind Dragoslav Aksentijevic-Pavle, interpretul sensibil al unor monodii, acompaniate de „Isoane sugestive și evocatoare"... Cu piosul omagiu adus de muzicienii români *Monumentului Eroului Necunoscut* de pe Muntele Avala — grandioasă creație a genialului sculptor iugoslav, *Ivan Mestrovici,* un admirator al țării noastre și prieten cu Constantin Brâncuși — s-a încheiat vizita muzicienilor români în Republica Socialistă Federativă Iugoslavia.

Doru POPOVICI

Zilele muzicii iugoslave în R.S. România

Evident, un schimb cultural se află, de fiecare dată, sub semnul eficienței, oportunității. Zilele muzicii din R. S. F. Iugoslavia au avut menirea să informeze publicul bucureștean și, totodată, să acrediteze o serie de intrepreți și compozitori reprezentînd (fără a fi convinși că acesta a constituit principalul criteriu de selecție) diferitele regiuni etnice ale țării vecine. Am avut, astfel, prilejul să audiem muzici semnate de Vojin Komadina *(Preludiu* — lucrare născută dintr-o atitudine „retro", neo-tonală, cu detaliile regizate dintr-o perspectivă eclectică, voluntar discursivă, denotativă, consecința unui substrat programatic), de Stanko Horvath *(Concertul pentru pian și orchestră* — datînd din perioada în care serialismul guverna încă organizările spațiale, principiu căruia compozitorul îi grefează accente post-seriale — clustere, texturi — exprimate prin efecte globale care obligă instrumentul solist la o anume virtuozitate), or de Rudolf Bruci *(Simfonia a III-a* — o muzică prin excelență atematică, nedezvoltătoare dar hipertimbrală, expozitivă care fruc-

tifică aspecte, preponderent timbrale ale folclorului sîrbesc). Am mai avut ocazia să o ascultăm (şi întrucît în acest gen al muzicii-spectacol care este concertul, vizualul deţine un important rol — să o vedem) pe Pavica Gvozdici, dominatoare a claviaturii pianului prin nerv şi forţă remarcabilă legitimînd, astfel, spiritul muzicii interpretate. Dirijorul Anghel Surev a fost o prezenţă eficace pentru lucrările abordate, agreabilă pentru instrumentişti şi discretă pentru publicul spectator.

Liviu DĂNCEANU

Cvintetul de suflători al Radiotelevizіunii din Ljubljana

În cadrul „Zilelor muzicii iugoslave" organizate la Bucureşti, eveniment artistic de deosebită semnificaţie culturală, am participat la un concert susţinut de *Cvintetul de suflători* al Radiotelevizіunii din Ljubljana . Format din artişti de renume ca Jože Pogačnik — flaut, Božo Rogelja — oboi, Alojz Zupan — clarinet, Jože Falont — corn şi Jože Banič — fagot, formaţia ne-a probat că nu numai înrudirea de nume (şi prenume) caracterizează unitatea de concepţie, de sunet şi gest a interpretărilor sale ci, mai ales, profunda comuniune muzicală şi artistică la care au ajuns printr-o activitate comună ce îmbracă aproape 15 ani. Repertoriul acestui ansamblu cuprinde întreaga literatură clasică şi contemporană a genului, o mare parte din lucrări fiindu-le special dedicate. Au susţinut pînă în prezent peste 200 de concerte în Iugoslavia şi în străinătate (Austria, Italia, RFG, Danemarca, SUA) şi sînt deţinătorii unor prestigioase premii.

Concertul a inclus lucrări de Franz Danzi, Darius Milhaud, Marjan Gabrielčič şi Paul Hindemith, fiecare în parte constituind pietre de încercare. Dacă în prima lucrare formaţia a trecut cu mai mult sau mai puţin succes peste etapa de acomodare cu contextul şi dacă în cea de-a doua am trecut noi cu destule rezerve peste ambianţa stilistică a acelei muzici (sînt şi etape mai puţin dăruite în istoria acestei arte), am apreciat cu deosebită căldură partea a doua a recitalului. *Salonica* lui Marjan Gabrielčič se distinge printr-o scriitură viguroasă, viu colorată, densă, care pune în deplină valoare tehnicitatea ansamblului. O muzică solidă, chiar dacă nu de ultimă oră (ce oare mai este azi „de ultimă oră" în afara liniilor simple de univers ?!) şi chiar dacă în afara unei serii întregi de cuceriri contemporane ale genurilor (peste care trecem, mai ales în ultimul timp, cu multă „eleganţă"...). Dar aceasta probează o dată în plus situaţia actuală a „pluralităţii" direcţiilor artistice care se manifestă în cultura universală. Încheierea concertului prin lucrarea lui Paul Hindemith *Kleine Kammermusik op. 24 No. 2* a marcat momentul interpretativ de vîrf al unei după-amieze muzicale de mare interes pe care o reaşteptăm oricînd cu plăcere.

N. B.

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Teodor Costin — Jenny Abel

Coincidenţa a făcut ca atît violonista Jenny Abel (R. F. G.) cît şi dirijorul Teodor Costin să fie, de o vreme, oaspeţi anuali ai publicului bucureştean. Iată-i însă asociaţi, de data aceasta, în restituirea unor muzici născute în două epoci diferite (barocul şi expresionismul) dar din două tipuri de organizare sonoră vecine, aparţinînd aceluiaşi cîmp paradigmatic caracterizat prin ordinea, rigoarea construcţiilor. Dacă în *Concertul în mi major* de Bach Jenny Abel a adoptat o poziţie reţinută, uneori scolastică, timidă chiar, neajungînd întotdeauna la decodificarea spontană, relevantă a „urzelilor" din partitură, în *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Alban Berg, asumarea unei concepţii interpretative clare întreţinută de o tehnică impecabilă a condus-o la redarea fidelă a sensurilor muzicii (expresionismul tolerînd, în comparaţie cu barocul de pildă, o mai mare libertate stilistică). Teodor Costin a strunit adecvat orchestra determinînd-o la un rol eminamente acompaniator (în Bach), de partener egal (în Berg) şi de protagonist (în *Simfonia a VII-a* de Beethoven — „apoteoza dansului", cum a mai fost numită), graţie unei gestici oportune — supralicitarea ei în unele momente trădînd contactul frecvent cu o orchestră, cea din Craiova, mai puţin receptivă, elastică —, şi unui simţ just al tempourilor datorită căruia muzicile şi-au lăsat relevate cu acuitate, şi digerate pe îndelete, evenimentele.

Cristian Mandeal — Dan Atanasiu

Cristian Mandeal este în centrul atenţiei (dar şi al) atracţiei publicului bucureştean. Dovada ? — dublul său concert de pe scena Ateneului a devenit, de fapt, triplu. Interpretul clujean deţine prerogativele necesare unui mare dirijor : temeinica formaţie profesională, forţa de sugestie a gesticii, elocvenţa prestanţei scenice, puterea de muncă, voinţa dar şi ambiţia, acea ambiţie indispensabilă calităţii de protagonist, de agent activ al tipului de artă spectaculară în care protagonistul este purtătorul şi vehiculatorul mesajului artistic. Iar atunci cînd spectacolul este de factură romantică — aşa cum este cazul *Simfoniei „Manfred"* de Ceaikovski — conţinînd şi un plan tematic ideatic, simbolic, Cristian Mandeal îşi respectă integral condiţia, vocaţia, explicitîndu-le. Poate de aceea, reacţiile orchestrei au fost în consens cu solicitările dirijorului dovedindu-se încă o dată necesitatea existenţei pe po-

dium a unei personalități care să capteze și să direcționeze impulsurile instrumentiștilor și, nu în ultimul rînd, să le refuze pornirile individualiste, fals solistice a căror gratuitate dereglează buna funcționare a acestui aparat delicat care este orchestra simfonică. Școala muzicală clujeană a fost reprezentată și printr-o lucrare — *Etos I* aparținînd tînărului compozitor Adrian Pop —, ce poate fi plasată în galeria muzicilor transformaționale generate de melosul folcloric (aici, un colind) manipulat ulterior prin procedee și tehnici componistice incluse și nu extranee valențelor atitudinale ale sursei inițiale (panta descendentă pe care alunecă discursul sonor și care este însăși sensul unei melodii orale, tradiționale, amintește de *Canto II* a lui Aurel Stroe, lucrare caracteristică pentru anumite tendințe ce se manifestau în creația muzicală a deceniului opt). Dan Atanasiu s-a simțit iarăși bine în compania muzicii lui Mozart (de data aceasta în *Concertul pentru pian și orchestră în re minor K. V. 466)* redînd textul detașat, cu o anume noblețe, ceea ce a favorizat echilibrul, raționalitatea muzicii precum și acel dramatism implicit, refulabil, greu de împărtășit, specific opului mozartian.

Liviu DĂNCEANU

Concertele Radioteleviziunii

Radu Zvorișteanu — Cristina Anghelescu

Concertul dirijat de Radu Zvorișteanu se numără printre concertele reușite ale orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Care ar fi argumentele venind în spirijinul acestei afirmații ? Prima lucrare a serii — *Trei piese pentru orchestră de coarde* de Constantin Silvestri — s-a bucurat de o interpretare cu totul remarcabilă : fluența melodiilor încredințate instrumentelor cu coarde, noblețea sonoră a cantilenelor, știința unor dozări rafinate între diferitele planuri muzicale și între segmentele lucrării în funcție de greutatea lor specifică în arhitectonica piesei sînt tot atîtea argumente care disting interpretarea respectivă. Mai mult decît atît, dincolo de finisajul realizat cu migală și măiestrie, am desprins emoția artistică ca rezultat (și stimulent deopotrivă) al interpretării, emoție imposibil de transmis fără o participare de profesionalitate incluzînd, în același timp, trăirea actului muzical.

Concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven a pus într-o adecvată lumină o violonistă de sigur talent : Cristina Anghelescu. Ceea ce se evidențiază în interpretarea Cristinei Anghelescu este siguranța intonării, dublată de o remarcabilă noblețe a tonului. Sînt aici date indispensabile pentru interpretarea partiturii unui compozitor clasic, acolo unde orice ezitare (care s-ar dori privită ca *rubato* expresiv) deranjează la extrem. Mi se pare evident că tînăra violonistă Cristina Anghelescu, încă studentă a Conservatorului bucureștean, traversează, cu maturitate artistică, arcanele unei partituri atît de pretențioase din punct de vedere estetic (chiar dacă frazarea, ușor extravagantă, a temei părții ultime poate fi îndelung discutată) ; limpezimea și logica frazării, ușurința remarcabilă cu care rezolvă cadențele și pasajele, echilibrul agogic păstrat de-a lungul dialogurilor solo-tutti — toate acestea sînt nu numai semne ale unui talent muzical pur și simplu : întîlnim aici rodul unei acumulări perseverente, pe temeliile unei profesionalități indiscutabile care, combinate cu o înzestrare muzicală deosebită permit deja să se vorbească de o certitudine interpretativă.

Simfonia a VI-a „Patetica" de Ceaikovski a încheiat o seară reușită. Fără a se ridica la valențele deosebite ale primei lucrări (acompaniamentul concertului beethovenian a pus în lumină tact și promptitudine, moderație și știință a dozării contrastelor), interpretarea a avut acea inconfundabilă culoare ceaikovskiană, alcătuită din patos și lumină, din *pianissimo* și exuberanță sonoră, a cărei prezență, într-o asemenea interpretare, o validează din punct de vedere estetic.

Paul Popescu—Maria Ceaikovskaia

Prima lucrare din programul simfonicului orchestrei Radioteleviziunii a fost *Intermezzo pentru orchestră de coarde op. 12* de George Enescu, piesă neanunțată inițial în program și pe afiș (de ce se petrec asemenea improvizații ?!), ascultată într-o interpretare unde se cam cunoaștea o anumită grabă, un anumit formalism în parcurgerea, cu simplă corectitudine, a lucrării.

Variațiunile în stil rococo pentru violoncel și orchestră de Ceaikovski, avînd-o ca solistă pe violoncelista sovietică Maria Ceaikovskaia, au pus în lumină o indiscutabilă profesionistă a acestui nobil instrument. Trăsătura dominantă a interpretării a constituit-o incandescența susținerii partiturii solistice — ca să mă exprim astfel ; cu alte cuvinte, Maria Ceaikovskaia a redat celebrele pagini ceaikovskiene supralicitînd momentele de expresie intensă, de vigoare dinamică sau de celeritate a tempilor. Fără o tehnică impecabilă pe care solista o posedă din plin — interpretarea ar fi eșuat ; fără un bun simț al dozajului, ne-am fi găsit în plin prost gust. Aici se găsesc valențele interpretării, care se susține din punct de vedere estetic, cred (interesant de observat este faptul că piesa oferită în bis — *Sarabandă* din *Suita a 5-a* de Bach — a fost intepretată într-o manieră similară, îmbinînd verosimil : acuratețea intonației, sonoritatea frumoasă, în nuanțe ridicate, a instrumentului, cu o frazare ușor grandilocventă, cu multe momente elastice în arhitectonica frazelor). Știind să păstreze o măsură anumită, însă permițîndu-și anumite libertăți care nu sînt ale acestei partituri îndeosebi dar sînt ale muzicii ceaikovskiene în general, violoncelista sovietică a oferit o variantă plauzibilă a *Variațiunilor în stil rococo,* variantă care, mai mult, a plăcut în mod deosebit publicului (ultima variațiune a și fost repetată de altfel în bis).

Monumentala *Simfonie a VIII-a în do minor* de Bruckner a încheiat un progam interesant. Paul Popescu a demonstrat că știe să stăpînească și să manevreze într-o direcție bine gîndită dinainte o or-

chestră simfonică de mari dimensiuni, antrenată în executarea unei lucrări de o lungime considerabilă, de o complexitate egalată de puține alte lucrări simfonice ale epocii. Execuția a avut acea corectitudine care se instituie în premisa *sine qua non* a interpretării oricăror pagini brucknerieneș în plus, prin omogenitate timbrală și prin coerență a arhitectonicii sonore, varianta oferită s-a bucurat de valențele estetice ale unității de gîndire, care au impus-o categoric în ochii publicului acelei seri de concert.

Ludovic Baci — Delia Pavlovici

Acest concert al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii a avut neașteptat de puțin public, realitate într-o oarecare măsură nejustificată dacă privim prin prisma calității programului dens, substanțial, și a interesului interpretării.

Uvertura festivă de Sigismund Toduță este o lucrare de impozante dimensiuni orchestrale. Bineînțeles, există aici pagini cu un evident caracter festiv (în sensul programatic al cuvîntului), necontaminat însă de coborîri, de rabaturi de la calitate care, la rîndul lor, ar putea fi cuprinse în denotațiile termenului „festivism". Calitatea orchestrației este fapt evident — la fel, calitatea interpretării, de acuratețe și excelentă dozare a contrastelor sonore, de limpede reliefare a momentelor principale din punct de vedere contrapunctic sau a secțiunilor unde, în dramaturgia piesei, factorul armonic detașează priorități și acuzate sublinieri. Revenind la calitatea partiturii, îmi apare clar faptul că aici, față de alte lucrări ale maestrului Sigismund Toduță, elementul „claritate", inteligibilitate melodică și armonică (în sensul adoptării unei sporite dimensiuni tradiționale a discursului muzical) este mai prezent. Determinările sînt, parțial cred, ale programatismului despre care scriam ceva mai sus.

Concertul pentru pian și orchestră în la major KW 488 de Mozart a fost o pagină interesantă a serii de concert la Radioteleviziune. Interpreta solistă, Delia Pavlovici, a oferit o versiune care poate fi îndelung discutată dacă punem sub semnul întrebării (în ce măsură sînt sau nu justificate aceste „îndoieli" — este un lucru care, la rîndul său poate fi îndelung discutat) înseși axiomele interpretării sale. Despre ce este vorba aici ?! De la bun început, important este de observat faptul că, în nici un moment, frazarea cantilenelor, dimensiunea sonoră generală a pasajelor și a intervențiilor nu au stat sub semnul nejustificatului ; fiecare amănunt era rezolvat cu maximă limpezime, cu excelentă corectitudine, fiecare contrast se justifica prin prisma partiturii mozartiene, fiecare arc melodic își avea bine subliniat, prin raportare la început și la sfîrșit, punctul său culminant. Tehnica pianistei i-a permis acesteia realizarea unei „țesături" limpezi, unei absolute egalități de atac a fiecărei note, înșiruindu-se ca niște perle, toate de egale dimensiuni. Ceea ce ar fi de obiectat aici este lipsa de prezență a sunetului și, implicit, evitarea unor sonorități pianistice generoase (înseși datele de plecare ale discuției pot fi subminate dacă ne gîndim la gradul ridicat de uzură a pianului de concert). Personal, înclin spre un tip de interpretare care presupune prezență sonoră, o ridicată ardență a fiecărui sunet — detașat de acompaniamentul pianului și de cel orchestral — atunci cînd acesta face parte dintr-o temă principală (începutul părții a doua a fost excelent frazat, totul decurgînd însă într-un *pianissimo* discret, fără marcate distanțări între cantilenă și armonie). Nu știu în ce măsură aceasta presupune o „participare interioară" a interpretului — ca să folosesc o sintagmă frecventă în critica muzicală ; bineînțeles, și această participare poate fi mimată. Însă cred că o mai mare „implicare" sonoră — ca să scriu astfel — în derularea partiturii i-ar prinde bine acestei talentate pianiste (la aceleași concluzii am putut ajunge urmărind și lucrarea oferită în bis).

Simfonia a X-a de Șostakovici este o pagină monumentală ; aceleași atribute pot zugrăvi și interpretarea — de precizie sonoră și de competentă regizare a contrastelor — oferită de dirijor. A fost aici o dovadă clară a unei asimilări profunde a partiturii, transpuse în fapt sonor concret plecînd de la datele unei indiscutabile profesionalități. Arcurile mari ale frazelor șostakoviciene, de multe ori prezentate frust, fără exterioare artificii orchestrale, jocurile de densități și de dinamică, revenirile tematice limpezi ale unei limpezi arhitecturi de simfonie — toate acestea au fost evidente într-o interpretare reușită, purtînd, în plus, atributele unui autentic fapt de cultură muzicală.

Viorel CREȚU

Opera Română

Întoarcere în timp

Pentru a întări prestigiul inițiativelor cu un gest generos și totodată stimulator în ordinea succesului incontestabil, Opera Română a chemat la rampă, pentru o întîlnire memorabilă, un grup important de artiști lirici care recompuneau, sub reflectoarele unei seri, virtuți ale distribuțiilor de altădată. O asemenea idee țîșnește dintr-un admirabil respect față de trecutul propriu, dar un trecut relativ proaspăt, pentru că el trăiește în mulți dintre noi, ca o experiență a tinereții. De fapt, acea experiență prin care o generație, astăzi nu tocmai tînără și nu tocmai vîrstnică, a învățat să se bucure și să iubească spectacolul liric.

Impreună cu avîntul care ne duce spre asemenea întîlniri se conturează și sentimente dominate de o ambiguitate rațională, care înseamnă poate și teama de a pierde ceva din iluziile ce contopesc imaginile de odinioară într o totalitate fericită. Clipele în care omul contemplă, privindu-se în oglindă, amprenta ridurilor care l-au așezat pe alt versant al vieții sale sînt cîteodată clipe de cumpănă sau tristețe. Primejdia, într-o asemenea seară, stătea în a rămîne fără ceva din „totalitatea fericită" a entuziasmelor intens trăite; ridurile unui chip pot fi parcă mai

tolerabile decît acelea ale unei arte consumate şi atunci cînd mijloacele perfecţiunii s-au pierdut.

Şi iată, că spre bucuria noastră a rămas intactă zestrea amintirilor bune, tocmai pentru că acolo unde materia a fost mai preţioasă, ea s-a dovedit capabilă să reziste timpului. Fie şi numai prin inteligenţa echilibrată a acelora care ştiu să judece cum trebuie jucat rolul vîrstei, după atîta efort de a domina vîrstele rolurilor parcurse.

Deschisă de directorul Operei, Petre Brâncuşi, seara ne propunea o voce a cuvintelor revelatoare, pe Arta Florescu, evocînd, dintr-o umbră subtil reliefată, destine în gloria teatrului liric românesc. Erau pe scenă Emil Marinescu, Maria Moreanu, Victoria Costescu-Duca, Iulia Buciuceanu, Dora Massini, Ioana Nicola, Nicolae Arnăutu, Elena Cernei, Cornelia Gavrilescu, Emilia Guţianu, Magda Ianculescu, Elena Dima-Toroiman, George Corbeni, Valentin Teodorian. In planul al doilea Orchestra Operei atacînd, pentru debut, o semnificativă uvertură la „Maeştrii cîntăreţi" de Richard Wagner. (Dirijor Cornel Trăilescu). Ce au însemnat maeştrii noştri cîntăreţi, care a fost drumul lor în artă... nu era dubiu că Arta Florescu va lega documentarul riguros al atîtor cariere de acele observaţii intim şi profesional schiţate, definind în nuanţe perfect adecuate aura specifică a unor personalităţi. Cum aveau ele să reapară astăzi?

Opţiunile au fost de trei tipuri: selecţii dintr-un repertoriu amintit de comentariu, selecţii interpretate de cîntăreţii care astăzi crează partiturile acelor roluri ; înregistrări, mai vechi sau mai noi, readucînd în sala Operei glasuri care de atîtea ori au răsunat acolo ; ilustrarea unei cariere îndelungi prin ceea ce artistul consideră că este şi astăzi în măsură să ne ofere. Opţiuni determinate desigur, fie de realitatea obiectivă a existenţei benzilor de magnetofon sau a discului revelator, fie de relaţia pe care muzicianul actor doreşte s-o menţină cu publicul său înfruntînd alături de acesta semnul clepsidrelor.

Cîtă satisfacţie în comunicările cu ceea ce am îndrăgit odinioară reascultînd pe disc glasul superb al Ioanei Nicola (aria Margaretei din *Faust* de Ch. Gounod) şi retrăind creaţiile violent tulburătoare ale lui Mihail Arnăutu (Jago, arie din *Otello* de G. Verdi). Rămîne ce a fost mai bun din George Corbeni, strîns într-o cumulare de calităţi verificate şi unite prin înregistrare (arie a Ducelui de Mantua din *Rigoletto* de G. Verdi). Constantin Bobescu, ca dirijor al Orchestrei de studio Radio, este firesc implicat în asemenea probe trecute excelent prin microfon de maeştrii de sunet pe care de ce i-am uitat ! Şi martorul obiectiv al Corneliei Gavriescu cu multiplele posibilităţi ale jocului timbral şi ale frumuseţii scenice, a fost ea însăşi cu un extras din înregistrarea istorică a operei *Nunta lui Figaro* de Mozart, dirijată de Constantin Silvestri (arie a lui Cherubino).

Partea cea mai compactă a serii s-a desfăşurat prin ceea ce am numi rememorări actualizate. Teribilă misiune de a cînta în faţa unor jurii atît de pretenţios combinate. Pe scenă cei sărbătoriţi, perfecţi şi acum în cunoaştere a meseriei şi a artei, în sală noi aceia care *i-am ascultat şi avem în arsenalul judecăţilor* o armă primejdioasă : posibilitatea de a compara. Tot în sală încă mult public care asculta cu atenţia trecută prin experienţe mai noi, Nicolae Herlea, Eugenia Moldoveanu, Maria Slătinaru, David Ohanesian, Eduard Tumageanian . . . sau de ce nu Birgit Nilsson, Placido Domingo, Luciano Pavarotti, Nicolai Ghiaurov etc. etc. etc. . . . toată lumea mirifică a operei de astăzi care se aude pe unde radiofonice sau în înregistrările circulînd printre amatorii genului. Ni s-a impus o oarecare seriozitate gravă căci vocile — tălmăcirile de astăzi, parcă neobişnuite cu lumina crudă a concertului, în faţa atîtor imposibile confruntări, nu ajung fără dificultate pragul de excelenţă spre care tind.

Emil Marinescu nu a pierdut ţinuta şi frumuseţea de altădată ; el deschide seria regretelor că atunci cînd mai era încă posibil vocea sa de tenor dramatic cu forţă şi impetuozitate pasională nu a rămas pe nici o înregistrare. Nici culoarea întunecată şi complexitatea muzicală a glasului Mariei Moreanu, păstrînd şi astăzi impecabila ei distincţie dominatoare ! *Carmen* şi Don José, *Amneris* şi *Radames*, *Charlotte* şi *Werther*, compoziţii cumva ideale pe care numai memoria le stăpîneşte. Constantin Ene (arie din *Tosca* de G. Puccini) şi Rodica Mitrică-Bădîrcea (arie din *Carmen* de Bizet) şi-au oferit talentul în acest joc al retrospectivelor. Pentru Victoria Costescu-Duca, legată şi de şcoala de cînt românească, autorul acestor rînduri nu-şi evocă decît premiera operei *Noaptea furtunoasă* de Paul Constantinescu. Monica Teodorescu o profilează pe rolul Leonora din *Trubadurul* de G. Verdi (arie din actul IV).

Ideea complexă despre cîntăreţul total a fost judicios menţionată pentru portretul Dorei Massini ; mare artistă, ştie cum să se prezinte pentru a nu altera nimic din feminitatea ei inteligentă. Liza, Tatiana, Tosca, Aida, Musetta. Astăzi, Mariana Stoica inserează în spectacol o arie din *Tosca* (G. Puccini).

O subtil construită evocare pentru drăgălăşenia elegant muzicală şi acel ceva gingaş, curat, realmente ingenuu caracterizînd pe Emilia Guţianu, a realizat-o cu farmec muzical Elena Grigorescu (arie a Suzanei din *Nunta lui Figaro* de Mozart). Orchestra Operei Române a fost dirijată, pentru un număr din aceste acompaniamente, de Constantin Petrovici.

Pentru Valentin Teodorian locul printre "cei mai vechi" nu este încă cert decît prin seria considerabilă de roluri parcurse pînă de foarte curînd cu aceeaşi muzicalitate intuitivă, niciodată obosită, mereu adecvată muzicii, personajului, genului teatral (de la Lenski — *Evgheni Oneghin* — la David, *Maeştrii Cîntăreţi*). Valentin Teodorian semnează multe înregistrări de operă şi de lied, dar el continuă să fie o prezenţă în viaţa muzicală. A cîntat, pe scenă, alegîndu-şi la confluenţa între genuri, o piesă lirică pentru care a desfăşurat eleganţa, rafinamentul, jocul sigur cu adevărul acestui moment din activitatea sa. Rămîne excelent. Semn că autentice însuşiri se menţin intacte, pe cît vreme defectele îmbătrînesc cu cea mai acută violenţă.

Păstrez pentru tinereţea cochetă, veselă, voluntară, pentru glasul timbrat alb al Magdei Ianculescu (Rosina şi Sophie, Conception şi *Motanul încălţat*, rol de referinţă spunea Arta Florescu) păstrez prea bune certitudini spre a le trăda pentru *Aida* de astăzi. *Carmen*, visul fatal care înalţă mituri şi respinge tot ce nu-i este pe măsură a însemnat pentru Elena Cer-

nei unul din argumentele ferme în gloria internațională meritată de glasul excepțional și frumusețea scenică rară. Performanța din acea seară demonstra, în sonoritate de castagnete mînuite cu tehnică și abilitate, forța unui temperament artistic de o feminitate provocatoare. Pe Elena Dima-Toroiman (arie a contesei din *Nunta lui Figaro*) o regăsim parcă într-o seară de stagiune obișnuită, fără decoruri de impresii ale concertului de gală la care asistăm. Cît despre Iulia Buciuceanu, după solemnitatea voluptos desfășurată a glasului revărsat în fluxuri sonore robuste (arie a Dalilei din *Samson și Dalila* de Saint-Saëns) părea că și-a cîntat direct discul la care nu a recurs.

În lumea operei, unul din cele mai delicate criterii este „stilul". Arta Florescu l-a stăpînit întotdeauna : stil în alunecarea pe scenă printre epoci, stil în definirea marilor compozitori, stil în dăruire și duritate. Ea a dovedit din nou aceeași ținută în căldura și răceala, deopotrivă obiective, ale discursului ei și poate mai presus de toate, în respingerea tentației de a cînta. Astfel, seara s-a încheiat cu o rară și strălucită interpretare, înregistrare a ariei Matildei din opera *Wilhelm Tell* de Gioacchino Rossini.

Ada BRUMARU

Sergiu Eremia dirijînd „Aida"

Apariția colonelului Sergiu Eremia, directorul Ansamblului artistic „Doina" al armatei, la pupitrul ansamblului lirico-dramatic al Operei Române din București a stîrnit interesul publicului (ce a umplut sala pînă la refuz), mai ales că populara partitură a lui Giuseppe Verdi constituie o piatră de încercare pentru oricare dirijor.

În ciuda unei distribuții improvizate (rolul titular încredințat sopranei clujene Agneta Kriza, ce nu cunoștea textul *Aidei* în limba română, a depășit posibilitățile dramatice și vocale ale cîntăreței, basul Valentin Loghin și-a „stins" glasul generos de odinioară, Anatol Covali a cîntat tot timpul fals, sub ton etc. etc.), dirijorul Sergiu Eremia a reușit să-și valorifice pe deplin virtuțile și experiența artistică. A condus aproape pe dinafară (uvertura și scenele de ansamblu le-a stăpînit perfect fără partitură, a indicat cu precizie toate intrările cîntăreților, a imprimat un nerv și un dinamism particular momentelor de confruntare și de apoteoză (mai ales celebrului „triumfal"), într-un cuvînt a imprimat spectacolului *Aida* o pecete personală. Este adevărat că unele supradimensionări sonore au acoperit vocile de pe scenă, după cum în mînuirea fanfarei, trompeților, corului și orchestrei din „triumfal" au existat cîteva decalaje ce au umbrit carectitudinea de ansamblu a reprezentației. Dar colonelul Sergiu Eremia a știut să învingă aceste scăpări (le-am socoti inerente oricărui debut la Opera Română) și să împrumute partiturii verdiene o forță dramatică captivantă.

În concepția dirijorului Sergiu Eremia, opera *Aida* reprezintă o piesă cu înfruntări dure, nu numai de sentimente personale, ci și de ireconciliabile atitudini social-politice, militare. Pe de altă parte, oaspetele nu a uitat că Verdi a inserat cîteva pagini muzicale de un farmec nepieritor. De aceea, ariile și ansamblurile erolor centrali (Aida, Radames, Amneris, Amonasro) au dispus de expresivitate, de grijă permanentă în acompaniamentul orchestral. În scena „triumfalului", Sergiu Eremia a înlăturat tenta oarecum lasciva a baletului, imprimîndu-i un ritm mai alert. Poate că nu ar trebui să omitem faptul că Sergiu Eremia a condus două reprezentații de balet la Opera Română, în urmă cu aproape un deceniu. În orice caz, am simțit că oaspetele stăpînește toate „secretele" teatrului liric și nu ne îndoim că va continua să colaboreze și cu alte instituții muzicale.

Din distribuție am reținut creația remarcabilă a basului Pompei Hărășteanu (Ramphis), căldura glasului și impostația tot mai aproape de exigențele rolului a sopranei Rodica Mitrică (Amneris) și unele accente dramatice pline de expresivitate ale baritonului Nicolae Urziceanu (Amonasro). Excelent, ca de altfel întotdeauna, corul condus de Stelian Olariu. Cît privește invitarea unor soliști din provincie pe prima scenă lirică a țării spre a cînta în... italienește (în timp ce restul ansamblului bucureștean interpreta partitura în limba română), nu încercăm să comentăm acum carențe și mai vechi ale teatrului nostru muzical. Sperăm să acordăm un articol special acestor probleme de principiu ale artei noastre lirice (colaborările externe, interpretările în mai multe limbi străine, omisiunile de scene și chiar acte întregi din opere ș. a.).

Totuși, prezența dirijorului Sergiu Eremia la pupitrul Operei Române se înscrie ca un gest semnificativ de promovare a valorilor artistice autohtone.

Viorel COSMA

Sărbătoarea cîntecului pentru copii

Din șirul de manifestări ce se desfășoară sub genericul „întîlniri profesionale", patronate de Uniunea compozitorilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu", am desprins concertul de coruri școlare de la începutul lunii aprilie, socotindu-l un eveniment, prin ținuta repertoriului și calitatea interpretării, reuniunea fiind dedicată celei de-a 40-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă. Așa cum prefața desfășurarea prof. univ. Petre Crăciun, ea s-a constituit în concert de informare cu cele mai noi lucrări adresate școlarilor mari și mici. Este de asemenea important că în aceste ocazii, devenite tradiționale, compozitorii, dirijorii și profesorii activînd și îndrumînd coruri de școli generale, formații de cameră, sau chiar grupuri orchestrale, își comunică gîndurile pornind de la cîntec, de la realizările cele mai recente, în același timp făcîndu-se auzite dorințe, planuri, proiecte de viitor. Prof. univ. Liviu Comes, secretarul Secției de creație didactică și pentru copii din Uniunea compozitorilor, sublinia chiar, în alocuțiunea sa, că este dorită o mai strînsă colaborare între interpreți, pe de o parte și creatorii dedicați genului, pe de altă parte,

acum cînd a sunat deja gongul inaugural al fazei de masă a noii ediții a Festivalului „Cîntarea României".

În fruntea celor cinci formații școlare care și-au adus contribuția la reușita întîlnirii situez, fără să mă gîndesc prea mult, Corul școlii generale nr. 154, dirijat de Teodorina Popescu. Formația a ocupat locul al doilea la faza finală a precedentei ediții a Festivalului „Cîntarea României". Vocile îngrijite și cîntul pe alocuri cu inflexiuni lirice, alteori plin de nerv și ritm, au servit cu multă poezie lucrările: *Ecoul* de Dan Voiculescu, *Floarea tinereții* de Constantin Romașcanu, *Rugă petalelor* de Dumitru D. Stancu, *Joc din Oaș* de Anton Zeman și *Cînd copiii visează* de Dan Ardelean. O altă surpriză a constituit-o și Corul școlii generale nr. 1 Buftea, dirijat de Constanța Tabacu (la pian Mihaela Șerban), formație pe care o urmăresc pentru prima dată. Lirismul cald pus în valoare în inspiratul *Mesaj de pace* de Dan Bălan, jocul coral plin de vioiciune, desfășurat pe parcursul lucrării *Nu-s degeaba pionier* de Constantin Romașcanu și omagiul vibrant cuprins în partitura *Pentru învățătoarea noastră* de Liviu Comes, s-au constituit în tot atîtea atribute ale corului, distins cu Premiul I pe țară, la ediția precedentă a „Cîntării României".

Înființat de foarte puțin timp, Corul școlii generale nr.57, dirijat de Georgeta Grigoraș Aldea (la pian Mihaela Andruscenco) a interpretat, în concertul respectiv, un mănunchi de lucrări ce au un ambitus expresiv foarte larg. Astfel, mobilizatorul *Imn neatîrnării* de Alexandru Pașcanu s-a întîlnit, în cadrul programului, cu coralul solar intitulat simplu *Cîntec* de Dan Buciu și mai ales cu trei lucrări purtînd indiscutabil atributul de muzici cuceritoare, ritmate și învăluitoare, adică inspiratul *Cîntec de drumeție* de Laurențiu Profeta, *Nu șovăi* de Mircea Bădulescu și *Ghicitoare* de Adalbert Winkler. Și formația respectivă a ocupat locul al doilea pe țară la concursul amintit. Cei mai mici coriști, șoimii școlii generale 169, conduși de Viorica Matei Lungu (la pian Adriana Dan) au demonstrat o adevărată virtuozitate interpretînd cîteva lucrări care ne-au arătat că repertoriul dedicat lor, destul de sărac pînă mai ieri, s-a îmbogățit, inspirate partituri așteptîndu-și în continuare interpreții. Mă gîndesc la cîteva spirituale modele, în acest sens: *Cetatea fermecată* de Liviu Comes, *Vulpea cea șireată* de Mircea Neagu, *Șade rața pe butoi* de Alexandru Pașcanu, *Eu sînt șoim al patriei* de N. Bucur, *Sîntem șoimii patriei* de Irina Odăgescu Țuțuianu și multe altele. O inedită experiență, deosebit de reușită, a realizat conf. univ. Domnica Constantinescu, colaborînd cu învățătoarea Elena Radu de la Școala generală nr. 164. Rezultatul eforturilor lor conjugate îl constituie orchestra de percuționiști „Concertino", alcătuită din elevii unei clase elementare, care astăzi, după cîțiva ani de lucru, este capabilă să impresioneze prezentînd suita *În pădure, Balada mioriței* și mai ales *Acceleratul* (după George Topîrceanu). Cei 26 membri ai ansamblului mînuiesc cu dexteritate diferite instrumente de percuție, fluiere, clopoței, tălăngi, buciume, strigăturile și cîntecele lor fiind, de cele mai multe ori, decupate din folclorul copiilor sau din partituri foarte cunoscute. Lucrările sînt alcătuite în amănunțime, tot de către dirijoarea ansamblului, întreaga realizare demonstrînd, încă o dată, pasiunea, dragostea pentru ceea ce face această dăruită pedagogă, convinsă fiind că, pentru copii, muzica reprezintă una din principalele pîrghii ale educației.

Anton DOGARU

Ștefan Niculescu

— profil cameral —

O fericită inițiativă a Conservatorului, aceea de a propune (publicului, specialiștilor, învățăceilor în ale compoziției — și nu numai) — spre o cunoaștere sintetică — profilul creator al celor chemați să predea compoziția în școala românească de azi, a debutat cu un concert dedicat creației camerale a lui Ștefan Niculescu.

Opera lui Ștefan Niculescu, împlinită de-a lungul a aproape trei decenii, este deja una din *certitudinile* culturii muzicale românești și, în bună măsură, a tendințelor principale care au traversat deceniile europene postbelice. Traiectul său componistic mărturisește o strategie conceptual — explicită destul de ușor de enunțat și, firește, ca orice aventură intelectuală viabilă și percutantă în consecințe, un sub-text ce se lasă mai greu întrezărit, una din bunele ocazii în care anvergura actului artistic niculescian poate fi receptată în proporțiile ei coerent articulate, fiind o retrospectivă de genul celei realizate la Conservator.

Primul strat, spuneam, cel al proiectului compozitorului — poate fi enunțat în felul următor: de la exploatarea temeinică și lucid sistematică a datelor tradițiilor larg europene (filtrate prin prisma Bartók a neoclasicismului), în contextul oferit de spiritualitatea folclorului nostru (și a muzicii bizantine), mergînd către asimilarea sugestiilor din linia Messiaen, culturilor extra-europene, apoi spre minuțioasa cercetare a heterofoniei la George Enescu, Șt. Niculescu ajunge la formularea premiselor unui structuralism românesc, înrudit cu serialismul integral european. Din conjuncția organizării totale a sunetului cu decelarea mecanismelor heterofoniei, compozitorul va deduce conceptul unei heterofonii personale, care va forma, în ultima perioadă, o viziune transformațional-generativă a discursului muzical, deschisă către orice vocabular, către orice plan paradigmatic al muzicii contemporane (și nu numai).

Al doilea strat, subtextual, al operei lui Ștefan Niculescu începe să-și demonstreze, elocvent, constelația de sensuri pentru muzica românească actuală, pe măsura receptării ei tot mai largi. În cadrul unui concert la o instituție de învățămînt, care își asumă misiunea de a furniza forțele proaspete ale componisticii, instituție al cărei profesor strălucit este Niculescu, această constelație capătă valențele speciale ale unui model ce stimulează, formează și în-formează germinația viitoarei culturi muzicale.

Așadar, care este lecția — sintetic prezentată — cu multiplele ei etaje, pe care am extras-o din concertul

— profil Ştefan Niculescu de la Conservator ?

Strategia distribuirii compoziţiilor — aparţinînd *tuturor* perioadelor de creaţie — a facilitat recunoaşterea unor linii de forţă ale acesteia.

Alăturarea, la începutul concertului, a *Sonatei pentru clarinet şi pian* (1954—1955) şi a piesei pentru vioară (şi synthesizer, versiune nouă a compoziţiei) *Echos* (1977—1983), lucrări deci, din extremele muzicii lui Niculescu, a demonstrat, în ciuda tuturor divergenţelor tehnice şi stilistice ce le polarizează în cîmpul traiectului compozitorului, extraordinara coerenţă a tacticii — pe timp îndelungat a acestuia.

Ce poate constitui trăsătura de unire între „atacarea" formalizat conceptuală a scărilor diatonice (de 5 tonuri + 2 semitonuri) — din *Echos* — şi aflilerea la modelarea neoclasică a unui fond melodic (şi armonic) arhaic — din *Sonata de clarinet ?* Tocmai ideea de coborîre în adîncimea fondului muzical al zonei spirituale est-europene, prin limpezirea, în timp, a unor unelte de investigaţie tot mai fine (în sensul puterii lor de generalizare)

Tastenspiel (pian, 1968) mărturiseşte implantaţia hotărîtă a compozitorului în structuralism ; ideea formanţilor (a secţiunilor mobile în interiorul macrostructurii compoziţiei) a făcut, se ştie, (mai ales după apariţia celei de a treia *Sonate pentru pian* de Boulez) o importantă carieră în muzica deceniului 6. Ştefan Niculescu a găsit o posibilitate originală de a evita ceea ce Nicolas Ruwet (în „Langage, musique—poésie") a numit avatarul esenţial al structuralismului : anihilarea reciprocă a parametrilor sonori, datorită elaborării lor strict analitice. Nculescu propune, în *Tastenspiel*, o factură pianistică de extracţie îndepărtat impresionistă (şi cu tente enesciene), a cărei voluptate auditivă s-a păstrat intactă după şaisprezece ani de la apariţia ei.

În configuraţia drumului lui Ştefan Niculescu, *Ison I* (1973), pentru 14 solişti, se plasează într-o poziţie centrală întrucît priveşte capacitatea de iradiere semantică şi de strategii ale codurilor componistice (cu influenţă benefică atît asupra autorului, cît şi asupra întregii muzici româneşti actuale).

Compozitorul a arătat, în mai multe rînduri, care este perspectiva sa asupra posibilităţii unei sintaxe sonore heterofonice, bazată pe o unitate/cărămidă de construcţie heterofonică, concepută ca pendulare între unison şi multiplicarea vocilor monodice. Fertilitatea modelului heterofonic propus de Niculescu şi-a dovedit întinderea într-un şir de compoziţii binecunoscute : *Cantata a III-a*, *Heteromorphie*, *Formants*, *Aphorismes* etc., şi, aş îndrăzni să spun, într-un număr important de compoziţii ale unor creatori din generaţiile mai tinere, discipoli (sau nu) ai distinsului muzician.

În sfîrşit, cea mai recentă lucrare a ui Ştefan Niculescu, *Ricercare in uno* (1983—1984), este exponenta unei noi modalităţi de compoziţie, pe care am urmărit-o, căpătînd caracterele definitivului, în serialul : *Sincronii I şi II*, *Fragmente*, *Simfonia a II-a*. Această modalitate este, am mai spus, generativ-transformaţională şi are următoarea particularitate : clarificarea, în timp, a unui model ritmico-melodic (ca entitate recognoscibilă) prin reglarea unui mecanism de conducere a multiplelor linii de forţă dintr-o textură către monodie.

Astfel, în *Ricercare...* (modalitate de a polemiza cu, dar şi a relua contemporan, structurile aparente ale trecutului), cei trei instrumentişti angajaţi în discursul sonor ajung, treptat la o sincronizare provizorie, pentru a se despărţi din nou — către sfîrşitul piesei — „regăsindu-se", totuşi, în spectrul rezonanţei naturale.

Trebuie, neapărat, să omagiez calitatea prestaţiilor interpretative din seara consacrată lui Ştefan Niculescu.

Mai întîi, soliştii : clarinetistul Cristian Vlad (acompaniat la pian, cu multă acurateţe şi inteligenţă a receptării paginilor contemporane, de Veronica Rusescu), încă student la Conservator, dar promiţătoare apariţie pentru acest instrument de referinţă în muzica contemporană, poate fi considerat un specialist al *Sonatei* de Niculescu (şi poate, în viitor şi al altor lucrări reprezentative ale actualităţii !?!)

Violonista Sabina Coleaşă s-a apropiat cu înţelegere şi sensibilitate de *Echos*, pe care a cîntat-o, într-un fel, ca pe o compoziţie deja clasicizată, ale cărei resorturi ar aparţine zestrei de cultură violonistică.

Pianista Lavinia Tomulescu-Coman este posesoarea unei pertinenţe speciale în cîmpul muzicii moderne, o luciditate şi o cultură alese îngăduindu-i să lărgească orizontul interpretărilor pînă în zona rarefiată a sugestiilor personale izvorîte din meditaţia asupra texului scris.

Deasemeni, Mircea Opreanu, Florian Popa, şi Mihai Vîrtosu sînt muzicieni de mare rezistenţă în ceea ce priveşte compoziţia actuală, ca membri ai formaţiei „Musica Nova" ; în *Ricercare...*, pe care au prezentat-o şi cu alt prilej, am regăsit virtutile bine cunoscute ale reputatei formaţii, virtuţi care i-au adus consacrarea naţională şi internaţională.

În fine, ansamblul „Concerto" (format din studenţi ai claselor instrumentale din Conservator) condus de Dorel Paşcu a tălmăcit surprinzător de matur şi la obiect o pagină de complexitatea extraordinară a *Ison*-ului. „Concerto" se profilează, sub îndrumarea exigentă şi competentă a sensibilului artist care este Dorel Paşcu, ca o formaţie importantă pentru viitorul interpretării muzicii actuale.

Seara Ştefan Niculescu de la Conservatorul bucureştean rămîne o aleasă bucurie pentru melomani şi cunoscători, constituindu-se într-o primă verigă dintr-un pretios lanţ al valorilor culturii muzicale naţionale, prezente şi ca focare de educaţie muzicală într-o prestigioasă instituţie de învăţămînt.

Fred POPOVICI

Grupuri și formații camerale în stagiunea Filarmonicii „George Enescu"

Dacă aruncăm o privire de ansamblu asupra numeroaselor manifestări camerale programate de Filarmonica „George Enescu", constatăm că majoritatea lor sînt susținute de membri ai colectivului instituției, soliști și instrumentiști din orchestra simfonică și din cor. Este o dovadă grăitoare a marilor disponibilități ale acestui colectiv de elită, care reunește forțe artistice de prim ordin, gata oricînd să se unească în formații camerale de cele mai diverse tipuri, de la duo-uri pînă a orchestre de cameră. În luna aprilie am putut astfel asculta, pentru început, un grup înființat relativ recent, în toamna anului trecut, sub denumirea de

Trio „Romantica"

Alcătuit din George Dima — vioară, Ștefan Gheorghiu — violă și Corneliu Faur — violoncel, primul obiectiv pe care „Romantica" și l-a propus a fost interpretarea integrală a *trio-urilor pentru coarde* de Beethoven (op. 3 și op. 9 nr 1—3, alături de op. 8 și op. 25 denumite *serenade*, ultima cu flaut în loc de violoncel), lucrări de mare tinerețe ale Titanului, extrem de rar executate. Concertul la care ne referim (al doilea al integralei) a inclus *Serenada în re major op. 8*, în șapte părți, în care Beethoven reia tipul de casațiune de la Haydn, neatins de spiritul sonatei, *Serenada în re major op. 25*, deasemeni în șapte părți, un exemplu de divertisment beethovenian timpuriu (de fapt scrisă înainte de op.8, dar publicată ulterior) și *Trio în do minor op. 9 nr. 3*, în patru părți, cu un patos înfrunecat, uneori cu mari tensiuni, implicînd o intensitate expresivă de tip romantic.

Cei trei membri ai formației (cărora li s-a alăturat în *Serenada op. 25* excelentul flautist Nicolae Maxim) s-au dovedit a fi cu toții muzicieni de autentică înzestrare, alcătuind un ansamblu deplin omogenizat, deși apăreau abia pentru a doua oară în public în această componență. Ei au reușit să fie la fel de convingători în toate lucrările interpretate, în ciuda caracterului substanțial diferit al celor două *Serenade* — de o fermecătoare seninătate — față de înflăcăratul *Trio op. 9 nr. 3*. Odată cu încheierea ciclului abordat, repertoriul lor va cunoaște desigur o extindere, pe care vom fi bucuroși s-o urmărim și s-o consemnăm.

O altă integrală care a continuat în luna aprilie a fost aceea a lucrărilor camerale cu pian de Johannes Brahms, pe care a inițiat-o de multă vreme

Valentin Gheorghiu cu colaboratorii săi

De data aceasta, invitatul lui Valentin Gheorghiu a fost Marin Cazacu, alături de care a interpretat *Sonatele pentru violoncel și pian nr. 1 în mi minor op 38 și nr. 2 în fa major op. 99*, două pagini de Brahms foarte deosebite una de alta ca structură și ca atmosferă. Marin Cazacu a pus în ambele accentul pe sonoritatea generoasă a violoncelului său, compensînd astfel o oarecare carență a introversiunii. În felul acesta, a apărut pe primul plan o senzualitate sonoră deplin compatibilă cu *Sonata în fa major*, dar care s-ar fi cerut să cedeze locul, în *Sonata în mi minor*, unui discurs muzical dominat mai degrabă de sobrietate, de gravitate, în esență de simplitate, ceea ce s-a putut însă desprinde din interpretarea exact gîndită a lui Valentin Gheorghiu.

Pentru *Trio-ul nr. 2 în do major op. 87*, Valentin Gheorghiu a făcut apel la fratele său, Ștefan Gheorghiu (vioară) și din nou la Marin Cazacu (violoncel), realizînd împreună cu ei o interpretare în care rigoarea se unea cu un lirism comunicativ. În această lucrare — considerată pe bună dreptate ca una din culmile muzicii de cameră a lui Brahms —, în care se reflectă suflul măreț al marilor creații simfonice și concertante brahmsiene, cei trei interpreți au găsit calea autenticității stilistice depline, mai ales Valentin Gheorghiu, care a avut de înfruntat în plus și o scriitură pianistică puternic etajată, cu frecvente aspecte concertante.

Următorul concert camoral ne-a prilejuit reîntîlnirea cu

Orchestra de cameră „Concerto"

a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", îndrumată și dirijată cu o neabătută probitate artistică de profesorul de muzică de cameră Dorel Pașcu Rădulescu. În cadrul ciclului de manifestări inițiate sub titlul „Studioul tînărului muzician" de Filarmonica „George Enescu" în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist și Ansamblul Artistic al U.T.C., formația alcătuită din 15 instrumentiști-studenți ne-a cucerit fără rezerve prin perfecțiunea tehnică a execuției, vădită de această dată în celebrele *Anotimpuri* de Vivaldi. A fost o realizare de o admirabilă muzicalitate, al cărei interpret principal a fost orchestra însăși. Nu vreau prin aceasta să minimalizez meritele celor patru soliști — căci fiecare din cele patru concerte ale ciclului a avut un solist distinct —, ci dimpotrivă, să subliniez și să aplaud inițiativa lui Dorel Pașcu Rădulescu de a încredința aceste părți solistice cîte unui membru al orchestrei, care apărea pe primul plan într-una din lucrări, pentru a reintra disciplinat în colectiv la celelalte trei concerte. Solistul devenea astfel, pe durata respectivă, un „primus inter pares", ca în vremea barocului, cînd genul concertului cu un singur solist se afla abia la începuturile sale. Să-i numim pe cei patru studenți violoniști — Lorenț Năsturică, Amelia Mihalcea, Roxana Dură, Sergiu Năstase, cu toții stăpîni pe o tehnică violonistică impecabilă, îmbinată cu sensibilitate, sinceritate expresivă, capacitatea de a pune în valoare atît latura spectaculară și decorativă, cît și virtuțile delicat aluzive ale popularei compoziții vivaldiene.

A urcat apoi pe podium în cadrul aceluiași concert,

Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca

unul din cele mai tinere coruri academice pofesioniste din țară, ocupînd cu cei 53 de coriști ai săi o poziție medie între corurile de cameră și corurile de mare anvergură. Sub conducerea dirijorului Florentin Mihăescu, corul clujean și-a demonstrat din nou înalta măiestrie colectivă, poate nu atît în grupajul de madrigale preclasice (Monteverdi, Dowland, Purcell, Widmann) — în care s-ar cere un plus de rafinament al sonorităților, de suplețe, de lejeritate, de varietate a culorilor —, cît mai ales în piesele românești, începînd cu evocatorul cor al lui Gheorghe Dima *La mijloc de codru des*, pe versuri de Eminescu, pentru a atinge culminația în *Veniți după mine tovarăși* de Tudor Jarda, pe versuri de Lucian Blaga, o adevărată demonstrație a largii palete de mijloace expresive de care dispune corul : momente lirice, uneori șăgalnice, alternînd cu momente dramatice, șoaptele cu strigăte, pianissimele abia perceptibile cu fortissime impunătoare, — toate acestea parcă anume scrise pentru a-i da lui Florentin Mihăescu ocazia să-și pună în valoare înzestrarea remarcabilă de maestru de cor. În final, din nou atmosferă eminesciană, prilejuită de execuția inspiratei piese corale a lui Valentin Timaru intitulată *Muzică pentru Eminescu.* Climatul visător, nostalgic, creat de cor a fost potențat prin adăugarea a trei instrumente de culoare, cornul englez, vibrafonul și harpa, mînuite cu atenția cuvenită pentru realizarea ambianței impregnate de poezie, de către Francisc Balog, Viorica Ciurilă și Ion Ivan Roncea. A fost un succes de prestigiu al ansamblului clujean, cu vocile sale tinere, cu compartimentele sale perfect omogenizate și mai ales cu disciplina sa artistică, datorită căreia poate aborda cele mai pretențioase pagini de muzică corală.

Considerentele enunțate în introducerea acestei cronici și-au găsit cea mai elocventă ilustrare practică în concertul susținut, sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, de

Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu"

mai precis *una* din orchestrele de cameră alcătuite din ansamblul instrumeniștilor Filarmonicii, căci mai există și aceea care apare sub conducerea lui Nicolae Iliescu), programul fiind astfel conceput, încît nu mai puțin de șapte membri ai orchestrei au apărut ca soliști în diferite lucrări, dînd strălucire și soliditate profesională întregului concert. Nu ne vom opri asupra fiecăreia din cele șase piese interpretate, dar vom sublinia contribuția solistică de superioară calitate artistică a violoncelistului Tiberiu Ungureanu în *Cinci piese în concert penru violoncel și orchestră* de Couperin (într-o versiune orchestrată de Paul Bazelaire), a trompetistului Iancu Văduva, flautistului Nicolae Maxim, oboistului Mihai Elena, violonistului George Dima și clavecinistului Nicolae Licareț în *Concertul brandenburgic nr. 2 în fa major* de Bach (cu regretul că Iancu Văduva nu a avut la dispoziție o „Bach-Trompete" în Fa, așa cum o pretinde partitura), a violoniștilor George Dima (totodată și concertmaestrul orchestrei) și Radu Ungureanu în *Concertul pentru două viori și orchestră în re major* de Vivaldi.

Cei 15 membri ai orchestrei (inclusiv soliștii la instrumentele cu arcuș) sînt cu toții muzicieni de înaltă calificare, rodați în cadrul orchestrei simfonice a Filarmonicii și ca atare capabili să asigure ei înșiși o interpretare impecabilă oricărei partituri. De aici în sus spre zonele artistice și mai înalte, îi poate conduce dirijorul, în cazul de față Mircea Cristescu, care a știut să obțină din partea ansamblului vitalitatea necesară în Vivaldi, plenitudinea sonoră în *Concerto grosso op. 6, nr. 1* de Händel, jocul spiritual al dialogurilor instrumentale în *Sonata per archi nr. 1 în sol major* de Rossini, mai puțin împletirea esențială a supleței melodice cu rigoarea ritmică în Bach, care a sunat pe alocuri lipsit de nerv. După Bach, Händel, Couperin, Vivaldi, Rossini, apariția în finalul concertului a celor *Cinci piese pentru orchestră* de Gershwin — de fapt prelucrări orchestrale ale unor șlagăre gershwiniene — a apărut total deplasată, cu atît mai mult cu cît întregul program se desfășura sub genericul „Comori muzicale" ! Am avut impresia că, din eroare, s-a cîntat această lucrare în sala mare a Ateneului, în loc de a fi executată în sala Studio de la subsol, unde se desfășura în exact același timp un cenaclu de jazz al secției de muzică ușoară a Uniunii compozitorilor !

Edgar ELIAN

Recital Irina Lăzărescu

În seara zilei de 16 aprilie a.c., la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, a avut loc recitalul pianistei Irina Lăzărescu, care a interpretat cele *24 studii de virtuozitate* ale compozitorului Leib Nachman.

Se știe că o abordare integrală a unui caiet de studii, și mai ales „de virtuozitate", impune o identificare cu personalitatea compozitorului respectiv, pentru a surprinde complexitatea de nuanțe în inflexiunile acestei muzici ; — iată un adevărat „tur de forță".

Inițiativa Irinei Lăzărescu de a programa aceste *24 de studii de virtuozitate* ale lui Leib Nachman este, fără îndoială, temerară, dacă ne gîndim la dificultatea interpretului de a reuși să treacă de la o stare la alta, atît de prompt și înscriindu-se în aria gustului rafinat și al inspirației.

În articolul omagial „Leib Nachman — 75 de ani", compozitorul Theodor Grigoriu spunea : „Un caiet cu *24 studii de virtuozitate* cuprinde tot atîtea idei muzicale și instrumentale deosebit de interesante, unele cu totul remarcabile" ; iar — în alt articol — Radu Negreanu : „Succesiunea pieselor oferă schimbări continui de stări sufletești, de tonalitate, de mișcare, de formă muzicală, de dinamică a sentimentelor."

Pianista Irina Lăzărescu dispune de o tehnică virtuoză, de un temperament dinamic, de un riguros simț al pulsației ritmice. Pe temeiul acestei stăpîniri a instrumentului, își clădește interpretarea conformă cu stilul adecvat fiecărei piese. Pianista a făcut din cele *24 de studii* adevărate mici poeme redate cu întreg

fiorul poetic pe care i l-a insuflat compozitorul. Relevăm interiorizarea cu care a redat atmosfera din unele pagini, spiritualitatea altora, poezia sau varietatea lor ritmică.

Irina Lăzărescu este o artistă care dispune de un vast repertoriu; pe lîngă faptul că este cunoscută pentru prime audiții de muzică contemporană românească (peste 150), sau muzică modernă (Prokofiev, Stravinski, Honegger, Bartók, Alban Berg), — toate clădite pe un vast repertoriu clasic, susținut de o cultură adecvată — Irina Lăzărescu s-a dăruit și unei asidue munci pedagogice. Cu anii, pianista și-a îmbogățit paleta muzicală, tinzînd spre trăiri muzicale mai intense, colorate, bogate.

Nu putem încheia rîndurile de față, fără să mulțumim compozitorululi Leib Nachman, pianistei Irina Lăzărescu și compozitorului Aurel Stroe, care a prefațat acest recital, — pentru serata muzicală oferită.

Maya BADIAN

Hyperion

Activ și consecvent în crezul său estetic, dornic să reflecteze muzica de azi într-o imagine incitantă, impregnată de sensuri, ansamblul „Hyperion" își aliază, ca mijloace de exprimare fundamentale, gestul liber instrumental, oralitatea sa subînțeleasă, alături de un raționalism aproape deductiv al cîmpului sonor cu care operează. De aici, se naște o muzică a clipei, frustă în prospețimea ei, perfectibilă în propria-i evoluție, descriind, întocmai ca o sinusoidă, creșteri și descreșteri dinamice.

Recentul concert de la Filarmonica bucureșteană al ansamblului condus de compozitorul și muzicologul Iancu Dumitrescu, concert desfășurat în cadrul ciclului „Panoramic XX", a încercat să certifice congruent opțiunile stilistice ale formației. Programul prezentat (deși destul de remaniat față de cel anunțat anterior) a cuprins cîteva lucrări românești de muzică contemporană semnate de Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Iancu Dumitrescu, Nicolae Brînduș, Gabriela Aștileanu, Liviu Dănceanu și de un reprezentant al noii componistici franceze, Guy Reibel.

În *Cvasi concerto*-ul său, Liviu Dănceanu explorează, cu ambiția descoperirii unor noi resorturi constructive, forme de exprimare eficiente în care interferențele timbrale sînt coroborate cu elemente primare de teatru instrumental (itinerariile clarinetului sau permutările instrumentale, de exemplu).

O polifonie complexă a straturilor sonore, tensionată în continua lor transformare, răzbate din lucrarea *„Rime pentru revelația timpului"* pentru clarinet și difuzoare de Tiberiu Olah. Traseul-germene al clarinetului se suprapune organic cu ecourile celorlalte conducturi melodice (imprimate pe bandă magnetică), rezultatul maximei concentrări polifonice marcînd profund ethosul întregii piese. O muzică măiestrit concepută în sensurile și accentele ei.

Ștefan Niculescu privește polifonia, în *"Sincronie"* pentru ansamblu, dintr-un unghi diferit; creuzetul în care liniile melodice instrumentale evoluează în culori proprii se autotransformă cu finețe în imaginea clară, limpezită a sincroniei, lucrarea căpătînd astfel o valoare de semnificație aparte.

Pornind de la propria sa estetică, Iancu Dumitrescu recompune, într-o nouă variantă a piesei sale *"Zenith"* (de astă dată pentru doi percuționiști), un univers timbral luxuriant, dinamic și irizat totodată, evoluînd cu dezinvoltură pe coordonatele unei muzici deschise, lipsită de orice închistare formală.

Debutul Gabrielei Aștileanu în programul de concert al formației "Hyperion" s-a dovedit a fi de bun augur. *"Dialog în B"* pentru clarinet și pian reprezintă o muzică solid și cu nerv construită, care anunță de pe acum o tînără compozitoare de talent.

Nicolae Brînduș a fost prezent în aceeași seară de muzică contemporană cu piesa sa *"Cantus firmus"*, care propune interpreților un cod de indicații precise și de largă mobilitate timbrală în același timp, stimulînd implicit creativitatea sonoră individuală generatoare de efect ideatic și estetic profund.

Am ascultat de asemenea, cu același prilej, și o mostră de muzică electronică; mă refer la *"Studii de modulații"* de Guy Reibel. Efectele electronice sînt aici subordonate realizării unei atmosfere stranii, de maximă disoluție a naturalului, parcă în atemporalitatea sa.

Remarcabile aprecieri li se cuvin interpreților și în primul rînd lui Aurelian Octav Popa (clarinet), cu o eclatantă demonstrație de virtuozitate, ca și lui Ștefan Thomas (contrabas), Adrian Petrescu (oboi), Ovidiu Bădilă (contrabas), Fiorian Pane (trombon), Nicolae Maxim (flaut), Mihai Tănăsilă (fagot), George Pane (percuție), Costin Petrescu (percuție), Rodica Dănceanu (pian) și desigur Iancu Dumitrescu (pian).

Sorin LERESCU

Marcel Spinei

Violoncelistul Marcel Spinei este un muzician discret, în ceea ce privește "alura" sa caracteristică, strategia impunerii în viața muzicală; prețioasă este, însă, materia prestațiilor lui, cota intelectuală apreciabilă pe care le-o conferă.

Pertinența sa în cîmpul muzicii actuale,—recitalul la care am asistat purta binecunoscutul generic al Filarmonicii "Panoramic XX", prime audiții de muzică românească — este divulgată, în primul rînd, de dimensiunea componisticii căreia, se pare, i se dedică tot mai sistematic în ultimul timp.

Sonata *"Remember Enescu"* de Marcel Spinei, pentru violoncel înregistrat pe bandă și jocuri de lumini, este o lucrare ce uzează, în mod inteligent, de un arsenal muzical — și extra muzical — ratificat de (deja) lunga practică post-belică a faptului sonor și a regiilor exterioare acestuia, ce-l pot pune în evidență.

Compozitorul —violoncelist se încrede total în sugestiile "șoptite" de instrumentul pe care îl cunoaște foarte bine, încastrîndu-le în sintagme care trădează frecventarea ordonată a partiturilor contemporane. Ideea transformării discursului sonor dintr-un corpus principal, prezent fizic în fața noastră prin interpretarea *live*, într-unul anexat unei structuri dictate de rațiuni ale regiei psihologice și de atitudine culturală

este nouă, dar M. Spinei și-o însușește firesc, convingînd esteticește, în ciuda unor lungimi nedumeritoare.

Selecția celorlalte compoziții poate face obiectul unui studiu mai extins asupra pertinenței cu care interpreții noștri abordează muzica actuală, avînd în subsidiar, ca dat obligatoriu, o interioară necesitate a scării de valori. Mărturisesc că sînt impresionat de faptul că M. Spinei este posesorul unor atari coordonate întru configurarea unui program contemporan.

Sonata pentru violoncel solo de Dumitru Capoianu vădește construcția solidă, înfiptă prin rădăcini multiple și nu întotdeauna identificabile într-o tradiție (mai veche sau mai nouă) a culturii europene. D. Capoianu este posesorul, în primul rînd, al unei tehnici foarte solide întrucît privește dimensiunea pur instrumentală a compoziției, apoi al unei rafinate tehnici a gestualității actului sonor văzută ca dramaturgie a microelementelor în cadre fixate de praxisul cultural instituit în istorie.

Sonata de Tiberiu Olah a fost, într-un fel, o "*primă audiție*", pentru că această compoziție — într-o formă apropiată celei abordate de M. Spinei, sau în versiune pentru contrabas — a fost prezentă deja pe podiumul de concert. Inutil să mai subliniez aici fantastica virtuozitate cu care T. Olah mînuiește cele mai subtile virtualități ale instrumentului căruia îi încredințează, la un moment dat, gîndurile sale muzicale. Ea este bine cunoscută și ar merita să fie studiată sistematic, ca o contribuție majoră la îmbogățirea vocabularului de care dispune muzica contemporană universală. O trăsătură care m-a frapat în mod special și de data aceasta a fost trăirea originală a timpului muzical, pe care o ipostaziază fiecare opus al compozitorului, trăire *aparent* mereu aceeași, dar "înșurubîndu-se", de fiecare dată altfel, în conștiința ascultătorilor.

Nu știu dacă în forma unei piese de sine stătătoare fragmentul din opera *Eumenidele* de Aurel Stroe (pentru violoncel, synthesizer și bandă magnetică) își poate dobîndi adevărata dimensiune semnificantă. Ceea ce am ascultat — transformarea unor inocente profile melodice în grila impersonală a spectrului unei frecvențe fundamentale (generată electronic), întărită de sunetul synthesizer-ului — reprezintă, cred, mai puțin o structură in-formală muzical, cît mai ales o posibilă deschidere către orizonturi mai complexe care o pot asimila ca pe o etapă parțială dintr-o tactică componistică mai amplă.

În sfîrșit — deși lucrarea respectivă a fost cîntată la început — pot spune că M. Spinei a demonstrat că este un cunoscător avizat al tradiției muzicale românești, prin abordarea unui „Peșrev" de Dimitrie Cantemir, ingenios încadrat — ca procedee tehnice — în rama (și aura) sonoră a violoncelului.

Cred că Marcel Spinei se află pe drumul cel mai indicat pentru traducerea sensibilă a valorilor contemporane; urmează ca, în mod firesc, atenția compozitorilor — pe de o parte — a criticilor — pe de altă parte — să-i „exploateze" resursele pentru beneficiul muzicii românești actuale.

Fred POPOVICI

Tenoriada

Este din nou inițiativa și meritul *Ilincăi Dumitrescu* de a reuni într-un recital ce a avut loc la sala „Studio" a Ateneului doi tenori în duble roluri: tenor-critic, critic-tenor, muzică veche (engleză) — muzică nouă (românească). Un dialog peste timp, epoci și genuri.. S-au produs binecunoscuții interpreți și critici muzicali *Vladimir Popescu — Devcselu* și *Cristian Mihăilescu*, pe care nu am știut cum să-i apreciem mai bine: în calitate de conferențiari sau de artiști. Evident, am optat pentru cea de a doua ipostază, unde fiecare și-a afirmat funcția culturală de bază și anume cea de tălmăcitor prin *sunet* și *cuvînt* (fără răstălmăcire) a frumuseților esențiale ale muzicii.

Deși desfășurați pe același ambitus, cei doi interpreți sînt naturi artistice foarte diferite. Dacă la Vladimir Popescu-Deveselu ne încîntă maniera vocală camerală cu nuanțe intimiste, artistul născut fiind (și nu „făcut") pentru genul liedului pe care-l slujește sensibil, cu o probitate și simț muzical de cea mai aleasă factură, la Cristian Mihăilescu primează, întru totul evident, *scenicul*, care i-a devenit cu timpul cea de-a doua natură. Rareori un artist care să intuiască cu atîta rafinament și abilitate valențele spectaculare ale *oricărei* muzici. Subliniem, deoarece fiecare gest muzical este „ab initio" încărcat cu expresie scenică. Arta actorului era cîndva o emanație directă, concretă, a muzicii, ca și *poezia rostită*. Iar rostirea stilizată este prin sine spectacol, muzică, dans, mișcare, act, o funcție de timp. Iată ceea ce știe Cristian Mihăilescu mai mult decît oricare altul. De unde calda vecinătate a Liedurilor de Diamandi Gheciu, a lui *Arghezi* văzut de Myriam Marbe și, mai ales, a ascuțimii verbale a muzicii Smarandei Oțeanu (versuri de spirit și real efect de Nicolae Dragoș).

În încheiere, să subliniem *evidența* artistică a acompaniamentului (discret, prob, esențial, care *nu* ne-a fost „acompaniament", ci acel suflu generator de eveniment artistic unde nu mai avem de completat cu sfaturi).

Nicolae BRÎNDUȘ

Recital Dana Borșan

Un recital programat duminica seara nu are în genere prea multe șanse de a fi urmărit de melomanul obișnuit, înzestrat cu o doză pasabilă de comoditate: și totuși, la cel din 15 aprilie interesul afișului putea determina pe oricare dintre amatorii de spectacole pianistice să fie prezent. Dana Borșan nu este numai una din cele mai talentate tinere soliste ale noastre; temperamentul ei artistic special, o oarecare inegalitate (nu lipsită de agrement) a prestațiilor și relativa raritate a apariției pe podium au transformat seara pe care a susținut-o la Ateneu într-un eveniment. Toți cei ce nu erau deplin lămuriți asupra stadiului actual de dezvoltare a măiestriei apreciatei soliste a Filarmonicii din Oradea aveau să găsească un răspuns concludent la întrebările rămase deschise. Nu este tocmai ușor să-ți faci o părere consecventă cu ea însăși asupra personalității Danei Borșan. Personal, păs-

trez o bună amintire apariției ei din *Concertul în re minor* de Brahms, din cel de Liviu Glodeanu și — cu toate că nu am fost de față la susținerea unui *Mi bemol* mozartian — transmisia radiofonică era destul de grăitoare pentru a întipări în memorie impresia total pozitivă a redării respectivei capodopere. Pe de altă parte nu pot uita „părăsirea cîmpului de bătaie" înaintea prezentării *Sonatei în si minor* de Liszt cu care urma să culmineze unul din „Festivalurile tinerelor talente" de la Rîmnicu Vîlcea, iar unele ecouri de la concursuri internaționale par să confirme festele pe care destul de temutele *sauts d'humeur* ale pianistei i le joacă ei înșiși din cînd în cînd.

Lucrurile trebuie luate însă așa cum sînt, presupunînd mai ales că pianista nu se complace într-o variabilitate excesivă a stărilor ei de spirit și că face eforturi susținute de înlăturare a accidentelor de parcurs. Calitatea recitalului de la Ateneu pare să o confirme. Pentru că — să spunem adevărului pe nume — Dana Borșan este un talent de excepție, chiar dacă nu face parte din „caii de bătaie" siguri ai concursurilor de viteză și rezistență nervoasă. *Tripticul* de Sigismund Toduță — *Preludiu, Coral, Toccata* — a fost redat nu numai cu soliditatea formală și logica legate de esența stilului maestrului clujean ci și cu o cursivitate a *spunerii* muzicii, cu o flexibilitate și o năzuință de a crea imagini chiar în cadrul unei scrieturi aparent severe care au mărit puterea de pătrundere în conștiințe a acestei pagini acum devenite clasice a literaturii instrumentale românești.

A urmat *Sonata în re minor*, op. 31 nr. 2 de Beethoven, versiune atrăgătoare dacă nu impunătoare; dramatismul concentrat și patetismul „intrinsec" al paginilor beethoveniene nu este chiar domeniul predilect al universului interior al Danei Borșan, sensibilitate feminină deși nu plăpîndă. Presiunea interioară excesivă nu-i prieste; și nu luăm ca martoră „scăparea din mînă a hățurilor" într-un moment al primei părți ci poate o anumită evitare a situațiilor limită, o intuitivă ocolire a furtunilor zguduitoare și a patimilor ce mătură totul în calea lor. A fost un Beethoven sincer trăit dar nu zguduitor, adevărat dar nu în cadrul unor dimensiuni titanești.

Cu totul altul a fost cazul *Sonatei nr. 7* de Serghei Prokofiev, o versiune interpretativă remarcabilă, pe care nu ezităm să o situăm drept culmea absolută a recitalului Danei Borșan. Aici, caracterul oțelit al muzicii compozitorului sovietic a fost prezent, dublat însă de un spirit, o maleabilitate care contrapuneau permanent umorul fermității și stîrneau la tot pasul duhurile ghiduse în spatele celor de temut. Admirabilă sugestia acelui *caloroso* din mișcarea lentă, după cum ascuțișurile ritmice erau reliefate cu mînă fermă, fără ca brutalitatea sau violența să întunece vreodată scăpărările prokofieviene. Mi-am amintit de ascultarea aceleiași *Sonate* în Sala Festivalului din Lucerna, în tălmăcirea Marthei Argerich. Și asemenea posibilă comparație nu este puțin lucru...

În fine, *Sonata în si minor* de Liszt. Aici, lirismul este prezent, dar cealaltă față a conflictului faustic — diavolismul — apare mai estompată. Dana Borșan nu rezistă încă încordărilor supreme, dramelor pe viață și pe moarte. Dar cu timpul...

Marius Ungureanu—Andrei Vieru

Cu prilejul unui recent concert al ansamblului *Musica Nova*, am ascultat pentru prima oară, bineînțeles în cadrul grupului, pe tînărul violist Marius Ungureanu; din acea împrejurare, am reținut contribuția sa eficace la reușita acelei memorabile seri de muzică (Maya Ciobanu, Myriam Marbe — ca să nu amintim decît cvartetele de coarde, în care viola are un cuvînt important de spus). Nu prevedeam totuși că într-un recital de sine stătător aveam să aflu un potențial artist complet al acestui instrument cu voce gravă și ușor voalată, ce poate pretinde numai în cazuri excepționale la afirmări solistice depline. Marius Ungureanu are atacul ferm, de o vehemență bine cîntărită, al violiștilor ce nu se intimidează de eclatanța mai scăzută a glasului surorii mai discrete a violinei. Tonul este răspicat, are acea limpezime ce se impune fără alte argumente suplimentare conștiinței ascultătorului; catifelarea merge mînă în mînă cu decizia, muzicianul este sigur pe ceea ce are de comunicat și o face fără echivocuri. Lucrul a reieșit chiar din felul cum a fost atacată expunerea *Tezei* (Moderato, dramatico, poco rubato, ma fluente) din *Sonata pentru violă solo* de Wilhelm Berger. De altfel, am detaliat termenii italienești de mișcare și expresie nu dintr-o pedanterie muzicologică, ci pentru că mi s-a părut că, poate fără să și dea seama, compozitorul a sintetizat aici, mai bine decît ar fi făcut-o pagini întregi de exegeză, caracterul dominant al creației sale camerale. Lucrarea se continuă cu *Antiteza* (Andantino, serioso, ben misurato) și se încheie cu *Sinteza* (Allegro maestoso e patetico), fără ca aceste titulaturi amănunțite să implice cezuri importante în desfășurarea materialului muzical. Dimpotrivă, am rămas cu impresia unui bloc sonor de o sesizantă unitate, ce creează o imagine densă, compactă, în care întrebările și răspunsurile existențiale se încadrează unei superioare înțelepciuni. Marius Ungureanu — aflu că este încă student — are meritul de a fi pus publicul în legătură directă cu substanța muzicii, înțelegînd *interpretarea* ca pe un act de *identificare* cu mesajul compozitorului.

Prin 1979, doi muzicieni suedezi, alcătuind un cuplu violă-flaut, au participat la Festivalul muzicii de cameră de la Brașov și Myriam Marbe le-a dedicat cu această ocazie o lucrare intitulată *Amintirea unui peisaj necunoscut*, pe care însăși compozitoarea o definește ca incluzînd unele citate folclorice bartokiene încadrate unei scriituri generale impresioniste. Alăturîndu-și pe flautista Corina Niculescu, violistul Marius Ungureanu ne-a redat lucrarea cu intuirea acelui parfum specific de poezie sonoră rafinată și totuși intensă care se degajă din multe pagini ale compozitoarei, din întîmplare sau poate dinadins atît de bine adaptate atmosferei Brașovului muzical. Acel fermecător *pointillisme* muzical adoptat aci a fost creionat în trăsături subțiri și precise, denotînd o direcționare fecundă a abilității instrumentale.

Din cele două *Sonate* op. 120 de Brahms, ascultate deobicei la clarinet, dar cunoscute și în versiunea de violă, ambele incluse în programul recitalului — de-a lungul căruia lui Marius Ungureanu i-a stat alături pianul lui Andrei Vieru — am ascultat-o pe prima.

Duioșia și plutirea au apărut cenzurate de o vigoare și o masivitate sonoră ce puneau familiarele pagini într-o lumină cumva inedită. În fine, *Lacrimi — Reflecții asupra unui cîntec de Dowland* ne-au revelat un Benjamin Britten ceva mai puțin „confortabil" decît altădată și mai bîntuit de duhul cugetărilor, al cutelor sufletești pe care, uneori nici chiar el nu și-l bănuise, poate.

Alfred HOFFMAN

Recital de sonate susținut de Angèle Dubeau (Canada) și Viorica Rădoi

Foarte tînăra violonistă canadiană Angèle Dubeau (încă studentă la clasa de la Conservatorul bucureștean a unui eminent pedagog, căruia succesele repurtate de către discipolii săi în prestigioase competiții internaționale i-au dus faima dincolo de hotarele continentului nostru — este vorba, evident, de Ștefan Gheorghiu) a optat, în această nouă întîlnire cu publicul Ateneului, pentru una din acele formule de program ce, în loc de a veni în întîmpinarea preferințelor publicului (oferindu-i acestuia atît de îndrăgitele piese de largă popularitate — miniaturi de virtuozitate, pagini clasice sau romantice), îi aruncă doar o nadă pentru a-l atrage către tărîmurile frumuseților mai greu accesibile, create în veacul nostru sau în pragul veacului nostru. (Că interpretei i-ar fi fost cît se poate de la-ndemînă cealaltă opțiune, avea s-o dovedească pe deplin bis-ul, cîntat cu un brio spectaculos :*Tamburina chinezească* de Kreisler.)Nada a constituit-o, aici, *Sonata KV 454* de Mozart ; iar delicatețea tonului, de o luminozitate caldă, sensibilitatea frazării, puritatea stilului, înțelegerea sensurilor adînci ale textului — ce constituie tot atîtea calități ale violonistei — au pus admirabil în valoare finețea de filigran a scriiturii maestrului de la Salzburg. Desigur, reușita n-ar fi fost deplină fără acordul desăvîrșit al violonistei cu partenera sa — pianista Viorica Rădoi —, într-un gen de muzică purtînd nu numai virtuțiile solisticii, ci și pe acelea camerale. Virtuțile solistice erau de altminteri solicitate la maximum și pianistei — și etalate cu generozitate de către aceasta —, mai cu seamă în celelalte două lucrări ale programului : *Sonata* de Debussy și *Sonata* de Richard Strauss. Într-o colaborare artistică de înaltă ținută, Angèle Dubeau și Viorica Rădoi au creat un Debussy captivant prin susținerea inteligentă a frazării capricioase, prin bogăția de culori și de trăiri rafinate, prin expresivitatea sinceră, necăutată, izvorîtă dintr-o citire atentă și fără prejudecăți a partiturii. Tot astfel, Strauss a avut și suflul eroic și energia explozivă — realizate grație rezistenței la efortul puțin obișnuit pe care îl presupune acest veritabil maraton interpretativ — dar și lirismul romantic și complexitatea stărilor, trecînd rapid dintr-o extremă în cealaltă.

Dacă ar trebui cuprinsă în cîteva cuvinte impresia cea mai puternică pe care a lăsat-o recitalul de sonate pentru vioară și pian susținut de Angèle Dubeau și Viorica Rădoi, s-ar cuveni consemnată maniera în care în interpretarea celor două instrumentiste virtuozitatea tehnică este ascunsă cu eleganță în umbra calităților expresiv-muzicale.

Luminița VARTOLOMEI

Promisiunile tinerilor creatori

Sesiunea științifică a studenților Conservatorului bucureștean s-a desfășurat în acest an sub semnul celor 40 de ani aniversați de la 23 August 1944. În cadrul sesiunii studenții compozitori și-au adus aportul specific organizînd un interesant program de prime audiții.

George Balint (cu liedurile pe versurile lui Bacovia) și Adrian Nichiteanu (cu liedurile pe versurile lui Tasso și Minulescu) ne-au confirmat interesul lor pentru acest *gen* pe care-l abordează cu suficient succes. Dana Teodorescu (cu liedurile pe versurile lui Nichita Stănescu) încearcă poate ceva mai mult asamblînd vocea cu fagotul, viola și percuția : culori muzicale interesante, poate mai este de lucrat la planul melodic. Totuși în ansamblu se poate considera o reușită. O surpriză mai mult decît plăcută a constituit-o muzica picturală, imagistică a lui Cristian Romila. Micul ansamblu (Corina Niculescu-flaut, Dan Avramovici-clarinet, Emil Oprea-percuție, Carolina Astanei-voce și compozitorul la pian) a desenat cu finețe *Muzica de iarnă* albă, cu subtile nuanțe psihologice.

Altă reușită indiscutabilă este *Mica suită* (în 7 părți) a Ioanei Glodeanu. Instabilă, capricioasă chiar, muzica *Suitei* sare de la introspecția aproape ascetică la exuberanța ritmurilor vioaie asimetrice, totul consumîndu-se rapid, condensat. Partitura a beneficiat însă și de o interpretă remarcabilă, Corina Ilies detașîndu-se printr-o muzicalitate de excepție și printr-o exactă pătrundere a esenței lucrării. *Variațiunile pentru pian* ale lui Ioan Dobrinescu ne-au convins mai puțin decît *Sonata* sa *pentru violă solo*, pe care o audiasem nu demult. Mai ales partea ritmică a finalului lasă de dorit prin monocromie, așa cum nici scriitura pianistică nu este prea ...pianistică. Eforturile lui Sandu Constantin (foarte muzical în anumite momente) au fost astfel doar partial concretizate în concert. Și dacă sîntem la capitolul interpreți să menționăm excelenta garnitură de vocaliști care au evoluat : Irina Săndulescu -Bălan, Iulia Bucur, Liliana Petrescu la care se adaugă (în progres față de anul trecut) studentul medicinist Ștefan Claudiu Pcnaru. De menționat frumoasele evoluții ale violistului Marius Ungureanu, fagotistului Camil Marinescu și percuționistului George Pane.

Iată deci tineri creatori (și tineri interpreți) care ne fac frumoase promisiuni. Să le așteptăm confirmările.

Dan BUCIU

Simona Moise și Ion Bogdan Ștefănescu

Se poate afirma cred, cu îndreptățire, că tinerii interpreți formați de școala muzicală românească dovedesc acum, prin evoluțiile lor că ceea ce s-a investit în ei cu pasiune și multă muncă s-a transformat în certitudini artistice de marcă. Mă gîndesc la recitalul oferit de curînd la sala Studio a Filarmonicii „George Enescu" sub genericul „Treptele afirmării artistice" de foarte tinerii Simona Moise (vioară) și Ion Bogdan Ștefănescu (flaut). Acompaniați la pian expresiv și cu discreție de Adrian Tomescu și Magda Buciu, cei doi interpreți au făcut proba unei surprinzătoare, pentru vîrsta lor, maturități interpretative.

Violonista Simona Moise a abordat temerar un program, în egală măsură dificil și atrăgător : Bach -*Preludiu* și *Loure* din Partita I, Wieniawski-*Capriciile II și IV*, Saint-Saëns — *Concertul nr. 3, partea I* Brahms-*Scherzo*, Szymanowski- *Fîntîna Arethusei*. A impresionat înțelegerea matură a resorturilor inițime ale formei, tehnica vibrato-ului ca și arcușele sigure. Un talent confirmat, căruia i se deschid largi perspective artistice.

Cuvinte frumoase și pentru flautistul Ion Bogdan Ștefănescu. Programul său a cuprins pagini din creația lui Giovanni Platti (*Sonata în mi minor*), Debussy (*Syrinx*), Vasile Jianu (*Pastel de toamnă*), Fauré (*Fantezia*) și Doina Nemțeanu-Rotaru (*Legenda funigeilor*), aceasta din urmă o piesă pentru flaut solo scrisă cu sensibilitate. Stăpîn pe mijloacele sale de expresie, muzical și dotat cu destulă mobilitate dinamică, Ion Bogdan Ștefănescu se anunță un interpret valoros al generației sale, reușitele sale certificînd această previziune.

Luminița Berariu—Livia Teodorescu

Trebuie să recunoaștem că ocazia urmăririi unui duo pianistic pe podiumurile noastre de concert este destul de rară. Această modalitate interpretativă (de mai largă audiență în trecut) a fost readusă în actualitate, printre alți muzicieni, de două tinere și entuziaste pianiste : Luminița Berariu și Livia Teodorescu. Gestul lor este cu atît mai de aplaudat cu cît aria lor de preocupări muzicale este mai largă (Livia Teodorescu a terminat, de pildă, relativ recent, cursurile secției de compoziție a Conservatorului bucureștean). Deci dragostea pentru marea muzică le-a îndemnat să apară în fața publicului cu un program ambițios, cuprinzînd *Concertul în Do major* de Bach, *Sonata în Re major* K.V. 448 de Mozart, *Andante și Variațiuni* op. 46 de Schumann, *Variațiunile pe o temă de Haydn* op. 56b de Brahms, *Introducere, Passacaglia și Fuga* op. 96 de Reger.

Recitalul în întregul său a însemnat o certă reușită artistică, revelînd pregătirea atentă a fiecărei lucrări, folosirea optimă a mijloacelor de expresie și, cel mai important aspect de semnalat, plăcerea de a cînta împreună cu indiscutabil respect pentru partitură ; condiția aceasta fiind îndeplinită, celelalte elemente care concură la realizarea efectului instrumental eficient (dinamică,ritm, frazare) au arcuit un discurs sonor atrăgător. Din păcate, interpretele n-au fost ajutate în demersul lor și de starea tehnică a pianelor de concert.

Sorin LERESCU

Irina Cufis — Doina Bucur

Marți 3 aprilie, la Muzeul de Artă al R.S.R. a avut loc recitalul violonistei Irina Cufis, acompaniată la pian de Doina Bucur — ambele foarte tinere profesoare la Liceul „George Enescu". În program — *Ciaccona* de Vitali, *Sonata „Primăverii"* de Beethoven, *Sonata în la minor pentru pian și vioară* de Enescu (partea I), în primă audiție la Filarmonică și *Sonatina* de Bartók, lucrări ce corespund unei viziuni repertoriale de larg orizont.

Sub aspect calitativ, desfășurarea recitalului a urmat o traiectorie ascendentă. În acest sens, dacă monumentala *Ciacconă* a avut de suferit de pe urma unor repetate momente de echivoc al intonației (remarcabilă în schimb contribuția pianistei prin tentativa de a suplini prin culoare rigiditatea formei) ; dacă în sonata beethoveniană s-a simțit nevoia unei pregnanțe interpretative sporite, realizarea opusului enescian a fost realmente excepțională. Fsența epic-rapsodică a lucrării (compusă în anul 1911, *Sonata*, din care au fost găsite doar partea I și începutul celei de-a doua, potențează constantele vocabularului enescian, prefigurînd *Sonata a III-a „în caracter popular românesc")* corespunde naturii introvertite a violonistei (și în *Sonata „Primăverii"* Irina Cufis s-a dovedit atrasă mai ales de lirismul partiturii).

Cu *Sonatina* de Bartók, viguros desenată, s-a încheiat un recital care, dacă nu ar fi inclus *Sonata* de Enescu ar fi avut doar semnificația demersului privit cu seriozitate, luat ca atare. Emoționanta redare a opusului cvasi-inedit al maestrului incită însă la dorința de a reasculta acest cuplu într-un program care să constituie o confirmare.

Michaela ROȘU

CLUJ-NAPOCA

O actiune care înscrie „file de istorie" în cronica vietii muzicale clujene a inițiat-o Conservatorul „George Dima" prin recitalurile intitulate *Din creația compozitorilor clujeni*. Prilejuri de sinteze, de rememorări a unor etape dar și de prime audiții, care anunță deschideri spre noi orizonturi creatoare, manifestările Conservatorului s-au conturat ca documente de atestare și confruntare cu timpul. În acest context, muzica are capacitatea de a proiecta în cultura transilvană argumente trainice de școală românească de compoziție, concomitent cu integrarea lor în climatul și relieful muzicii românești și universale contemporane. Cele opt manifestări ale acestui ciclu s-au înscris pînă acum pe parcursul a două stagiuni muzicale.

Sigismund Toduță

Recitalul dedicat maestrului Sigismund Toduță a cuprins, din cele cinci lucrări prezentate, patru prime audiții: *Șase piese pentru oboi solo* (interpret Aurel Marc, *Sonatina pentru vioară și pian* (Andrei Agoston, Suzana Pentek), *Patru lieduri* pe versuri de Ana Blandiana (Edita Simon, Ninuca O. Pop) *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* și *Preludiu, Corai și Toccată* (Lucia Crăița). Pe lîngă anumite particularități de colorit instrumental, pe care le relevă într-un climat intonațional propriu melosului doinit (cele mai evidente fiind în piesele pentru oboi și în ***Sonata nr. 2 pentru violină și pian)*** lucrările maestrului Toduță impun cristalizări ce se conturează într-un puternic proces creator. Există în ceea ce am auzit în primă audiție în acest recital o simplitate modernă a cărei arcuire relevă trăinicia și noblețea. Așa de exemplu *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* cucerește prin tratarea elevată a formelor libere. Atît ***Fantezia*** cît și ***Arioso*** dezvoltă forme de ***rubato*** și ***giusto;*** partea a III-a, *Toccata* devine un model de emancipare și de transformare a ritmurilor dansante într-un demers creator autentic contemporan. De fapt aceste trăsături fac parte din emblema stilistică a conducătoruiui de școală clujeană.

Tudor Jarda

Ariile din operele *Neamul Șoimăreștilor* și *Pădurea vulturilor* (interpreți Daniela Petrescu, Gheorghe Roșu, Ion Budoiu — voce, Lucia Crăița, Judith Baboș și Ferdinand Weiss — pian) cît și minunatele coruri ale lui Tudor Jarda ***Slobozi-ne gazdă-n casă, Colo jos în prundurele, Mă luai, luai, La casa de peste drum*** interpretate de ***Cappella Transylvanica*** dirijată de Dorin Pop au pus în lumină marea originalitate a creației compozitorului clujean. Afirmația noastră vrea să exprime puterea generalizatoare a unor principii folclorice care dă muzicii lui Tudor Jora o tentă cu totul personală. Noutatea recitalului a constat însă în *Liedurile* pe versurile lui Lucian Blaga și Șt. O. Iosif (interpreți Gh. Roșu, Lucia Kriska și Alexandru Tărcaș voce). Se poate vorbi despre piesele vocale ale lui Tudor Jarda, ca despre un gen aparte denumit lied-arie : întreaga construcție a cîntecelor pentru voce și pian are o plasticitate scenică, intensitatea dramatică fiind nelipsită. Partea pianistică a liedurilor apare economică, suportul instrumental marcînd doar anumite „pete de culoare". Simplitatea muzicii lui Jarda este un atribut complementar al originalității compozitorului, care transpare în întreaga sa creație.

Vasile Herman

Lucrările camerale ale lui Vasile Herman prezentate în recital au reflectat succesiunea mijloacelor de exprimare utilizate de compozitor în timp. Astfel *Melopee* pentru flaut solo (interpret Gavril Costea) evidențiază preocupările serial-modale ale anilor '65—'75 pe care compozitorul clujean le materializează în mai multe lucrări (am cita în acest sens mai ales *Sonata pentru flaut și pian).* O altă problemă de creație ce se afirmă în creația lui V. Herman în aceeași perioadă este forma liberă, compozitorul prezentînd în recital, în acest sens, *Sonata a II-a* pentru pian (Ninuca Oțanu Pop). Lucrarea are un evident caracter improvizatoric. Elaborarea în aceste tehnici de compoziție îl duce însă pe V. Herman spre turnurile baladești în care se imprimă, mai mult decît o atitudine metodologică, natura afectivă a autorului. Cele *Trei piese pentru vioară și pian* (Andrei Agoston — Ferdinand Weiss) abordează tot procedee seriale, dar gîndirea modală impregnată de izul bizantin (o preocupare specială a compozitorului) afirmă mai ales caracterul de „cîntec lung", într-o atmosferă de meditație gravă. *Liedurile* pe versurile lui Bacovia și Beniuc (Edita Simon — Voichița Tiniș) sînt lucrări dintr-o perioadă de început în creația de gen a compozitorului (anul 1964). În schimb *Sonata de cameră* (formația *Collegium Musicum Academicum)* ne înfățișează rodul activității sale creatoare mai recente : anul 1981. Este și perioada creației *Cvartetului nr. 2* și a ***Simfoniei a II-a. Sonata de cameră*** este, credem, expresia cea mai tipică a unor sinteze în muzica lui V. Herman din ultimii ani unde elementele vechi se reelaborează într-un climat profund românesc, particularizîndu-se în limbajul universal contemporan. În fine, *Panrhytmikon* — în primă audiție — piesă pentru ansamblu de percuție (Grigore Pop) se structurează în cinci părți, fiecare cu culoarea sa timbrală, ultima fiind o sinteză pe mai multe planuri a întregii lucrări ; efectele variate relevă ingeniozitatea și măiestria compozitorului în utilizarea paletei ritmice și timbrale.

Ede Terényi

Programul camerel Ede Terényi relevă o trăsătură fundamentală a creației compozitorului, o anume „clasicitate" modernă ce se afirmă degajat. Acest caracter apare evident în piesa *Dansuri galante pentru fla-*

ut, oboi, cello și clavecin (interpretată de *Collegium Musicum Academicum*), o sinteză între formele vechi și spiritul modern, de o muzicalitate rafinată. Aceeași osmoză personală apare și în *Terzine di Dante* — cantată scenică pentru bariton, trombon și pian (formația *Ars Nova*, soliști Ion Budoiu — voce, Gheorghe Lungu — trombon, Ninuca Oșanu — pian, recitator Anton Tauf). ***Sonatina pentru vioară și pian*** (Andrei Agoston — Ferdinand Weiss) poate fi considerată o lucrare de tinerețe, dar ea probează că transparența și simplitatea constituie o notă persistentă în creația lui Ede Terényi. Rafinamentul și concepția modernă a construcțiilor sonore s-au relevat cu predilecție, în ***Muzică pe versuri de Ady*** pentru bariton și pian (Alexandru Fărcaș-Ștefan Ronai) și mai ales în *Cvartetul de coarde no. 1* (formația *Pro camera*). Sonoritățile luminoase, umorul, declamația și efectul improvizatoric apar extrem de expresive, accesibilitatea muzicii lui Terényi nefiind nici facilitate, nici concesie făcută „neoromantismului". Ea este efectul unei spontaneități care dă muzicii sale originalitate și nonconformism.

Gabriel Jodal

Piesele înscrise în recitalul respectiv au cuprins o perioadă de aproape 20 de ani de activitate a compozitorului. În toate lucrările prezentate, claritatea formei transpare ca un leit-motiv permanent al creației lui G. Jodal. *Suita a II-a pentru flaut și pian* (interpreți Gavril Costea și Suzana Pentek) se compune din *Preludiu, Scherzo, Cîntec de leagăn* și *Rondosonată*, forme mici în care remarcăm inflexiuni populare. Aceeași claritate în concepții am găsit-o și în *Sonata pentru clarinet și pian* (Ion Goilă-Suzana Pentek). *Introduzione e scherzo pentru fagot și pian* (Gheorghe Kovacs-Suzana Pentek) dezvoltă o temă dodecafonică cu un substrat cromatic-modal. Cele *Trei piese pentru două piane* (Ninuca Oșanu Pop-Voichița Tinis) și *Trei piese fantezii* — primă audiție (formația *Ars Nova* dirijată de Cornel Țăranu) ni s-au părut cele mai interesante. Piesele pentru două piane, mai simple față de scriitura pianistică densă a lucrărilor lui Gabriel Jodal, relevă caracterele unei muzici de dans (partea I), o atmosferă cvasi impresionistă (partea a II-a) și elemente motorice (partea a III-a). Melismatica liniilor melodice și alternanțele metrice vădesc filiația populară a acestei muzici alături de o virtuozitate specială. În cele *Trei piese fantezii* compozitorul aduce într-o interesantă combinație timbrală flautul, clarinetul, marimba, viola, pianul și un grup de percuție ; spațiul, modal cromatic se impregnează cu structuri acordice hexafonice și uneori atonale.

Dan Voiculescu

Muzica lui Dan Voiculescu înscrisă în recital și anume *Cinci fabule pentru pian* (interpretă Lucia Crăița), *Cîntece de dor* pe versuri de Lucian Blaga (Ion Budoiu-Ferdinand Weiss), *Sonanțe pentru pian* (L. Crăița), *Două cîntece pentru soprană și vibrafon* (Agneta Kriza-Grigore Pop), *Cerbul cu stea în frunte*, cîntec pe versuri de L. Blaga (A. Kriza, L. Crăița), *Sonata nr. 2 pentru flaut solo și bandă de magnetofon* (Gavril Costea), *Fioriturn pentru vioară și pian* — primă audiție (Andrei Agoston-Ferdinand Weiss) poate fi considerată drept un continuu și variat recitativ, expresie a stilului rubato caracteristic muzicii noastre populare. Ultima piesă a recitalului. *Reliefuri* — muzică electronică în primă audiție (lucrare realizată în studioul de la Staatliche Hochschule für Musik-Köln) a avut un statut aparte : ca pune în evidență, printr-o anumită organizare și simetrie, structuri gîndite matematic-geometric, spațializarea sonorităților fiind controlată, chiar dacă nu este vorba de o organizare totală a parametrilor. Revenind la piesele camerale ale recitalului, cu toate că tipul de „rubato continuo" dă o notă aparte creației lui Dan Voiculescu, s-au putut observa și alte particularități specifice. Așa, de exemplu, în *Cîntece de dor* vocea solistului este adusă și în rezonanța pianului ; efectul de reverberație ne duce cu gîndul la sunete "hăulite". Aceleași efecte, dar de un alt colorit timbral, ni le dau *Cîntecele* pe versurile lui Marin Sorescu și *Sonata nr. 2 pentru flaut solo și bandă magnetică*. A fost edificator de a asculta, în acest recital de compozitor și cîteva piese corale și mai ales coruri de copii, prin care autorul a adus originale contribuții în muzica românească.

Emiliu DRAGEA

Péter Vermesy

Fiu spiritual al lui Sigismund Toduță, care i-a semnat atît diploma de compozitor (1962) cît și acea de doctor în muzicologie (1983), compozitorul clujean Péter-Vermesy (n. 1939) face impresia unui creator zgîrcit la vorbă. Predilecția lui pentru exprimarea aforistică se reflectă uneori în opere de sine stătătoare de nici 15 măsuri (ca bunăoară *Nenia, In memoriam B. B.* pentru pian, 1970). iar ambiția de a compensa această zgîrcenie de motivație stilistică printr-un număr cu atît mai mare de opere pare să-i fie total străină.

De curînd, Conservatorul "George Dima" din Cluj, unde Vermesy predă contrapunctul, l-a onorat cu organizarea unui recital camerai al cărui program a oferit publicului șase mostre din creația lui. *Simfonia de cameră* (1962), una dintre lucrările de diplomă ale autorului, a confirmat încă odată cunoscutele sale virtuți de neoclasic inspirat, scriitura transparentă, formularea exrem de concisă și clară fiind dublate în acest caz și de o vervă parodistică irezistibilă. *Improvizațiile* pentru pian (1967) și cvartetul de coarde intitulat *Noveletti* (1980) sînt cicluri de miniaturi cît mai contrastante, dezvoltate din cîte o singură celulă tematică. *Sonatina* pentru pian (1976), lucrare evident postbartokiană care își trage seva din folclorul copiilor, pe-alocuri chiar la nivelul citatului, poate fi considerată o realizare impecabilă a genului.

Două lucrări recente ne surprind revelînd fațete noi ale personalității lui Vermesy. Compus pe poeme de Marin Sorescu, tripticul *Recitative (II)* pentru mezzosoprană și orchestră de cameră este o muzică nouă lipsită de orice urmă a atitudinii "neo-retro", a minia-

turismului sau a distanțării ironice, de o expresivitate gravă și întru totul demnă de textele poetice (*Munteie, Otrăvuri. Rugăciune*), iar în *Monologo con commenti*, un fel de monodramă pentru trombon cu acompaniament de percuție și contrabas, Vermesy a realizat un adevărat salt spre sferele grotescului de sorginte expresionistă. Ambele lucrări, ascultate în primă audiție absolută, denotă o deplină maturitate în concepție și suveranitate în stăpînirea mijloacelor de realizare.

Țin să atrag atenția asupra confratelui clujean pentru că este mult prea puțin cunoscut la București. Nici Editura muzicală, nici casa de discuri, nici prima filarmonică a țării nu par să fi auzit de el. Or, chiar dacă lucrările sale mai vechi — scurte, parodistice, adesea ironice, în multe cazuri destinate copiilor și, evaluate impresionistic, nici prea numeroase — dau aparența unei arte minore, secundare (interpretare fundamental greșită dar posibilă, din păcate), operele ca *Monolog* sau *Recitative* merită indiscutabil să fie prezentate și publicului și criticii din Capitală. Deci, toată lauda conservatorului clujean care i-a oferit această posibilitate de a se manifesta ((interpreții colaboratori au fost prea numeroși pentru a le putea consemna tuturor, nominal, aportul lor de înaltă ținută ; mă mulțumesc să menționez numele lui Cornel Țăranu care a dirijat, în fruntea ansamblului „Ars nova", trei din cele șase lucrări audiate).

Francisc LÁSZLÓ

IAȘI

VOCES — integrala cvartetelor de Beethoven

În perspectiva imediată, cele șase recitaluri prin care *Voces* au realizat, la Filarmonica Moldova, integrala cvartetelor beethoveniene, impresionează prin monumentalitatea întreprinderii, apoi prin clarviziunea celor patru asupra demersului spre sudarea perfectă a noii formule de componență. Un aspect relevant ar fi organizarea celor șaisprezece opus-uri (cu *Marea fugă* dată separat, sub Op. 133), nu după evoluția cronologică a cvartetelor de Beethoven, ci conform dinamicii interioare a ciclurilor. Debutîndu-se cu *Op. 18 nr. 4* (27 sept. 1983 : primul recital), s-a intrat, de fapt, în plină atmosferă eroică, tensionată de accente sumbre. Prin partea I a acestui ciclu, s-au putut releva calitățile temperamentale distincte ale celor doi violoniști din *Voces :* Bujor Prelipceanu, predispus spre elanul patetic, Anton Diaconu, un liric de intensă vibrație ; iar părțile mediane ne-au dat măsura jocului echilibrat al celor patru. Dar nu prezentarea formației a fost criteriul alegerii respectivului opus ca lucrare de început : s-a urmărit poate, schițarea, *ab initio*, a legăturilor pe care Beethoven le-a păstrat cu spiritul vienez și, totodată, distanța impresionantă dintre el, Haydn și Mozart, fapt subliniat și prin al doilea recital, (25 oct. 1983), cînd ni s-au oferit *opus*-urile *18, nr. 2 și nr. 1*. Seninătatea, jovialitatea celui mai vienez dintre cvartetele beethoveniene (*Op. 18 nr. 2*), cu „reverențele" adumbrite de tușe ușor grave, punctate de ritmuri bruște, populare la obîrșie, s-a conturat cu mare măiestrie, relevînd (pentru a cîta oară ?), valențele timbrale ale violoncelistului Dan Prelipceanu. În aceeași măsură ne-a impresionat suplețea bracistului Constantin Stanciu, care nu ne putea face mai bine dovada rapidei sale asimilări la *Voces*, decît în aceste două lucrări, mult cîntate în trecut, de ceilalți trei componenți. *Fugato* în mi bemol major din dezvoltarea părții I (Op. 18 nr. 2), rămîne memorabil în redarea din concert, precum grupul de cadențe, neobișnuit de ample, din finalul aceluiași cvartet și jocul major-minor, care-i urmează, ne-a rămas tot ca un moment de o forță expresivă deosebită.

Congruența celor patru în secțiunea dezvoltătoare a formei Sonată din *Op. 18 nr. 1*, ne-a părut evidentă, deși unele imperceptibile fluctuații au existat în tehnica responsorială. *Adagio affetuoso*, de o profundă simplicitate a desfășurării, Scherzo-ul, realizat într-un impresionant tempo, momentele de tutti din refren și de fugato din dezvoltarea Rondo-ului sonată final, ne-au lăsat impresia unei formații camerale ajunse la măiestrie. Afirmăm aceasta, nu atît avînd în vedere aspectele izolate, separat prezentate mai sus din nevoia comunicării, cît realizarea integrală a cvartetului *Op. 18 nr. 1 :* Voces au conferit interpretării acestei lucrări un caracter atît de unitar încît aspectele fundamental noi ale stilului beethovenian de început au reieșit foarte bine. Cu al patrulea recital (20 dec. 1983) am intrat, pentru creațiile de tinerețe, într-o altă „culoare" cvartetistică. Realizînd *Op. 18 nr. 3*, Voces au dat o substanțială trăire primelor trei părți, într-o organicitate timbrală și mai mult accentuată de contrastul cu „tarantella" din finalul strălucitor. Cu deosebire în al cincilea recital (6 martie 1984), *Voces* au reușit să îmbine posibilitățile concertante ale fiecărui interpret, cu „starea de cvartet". Rolurile dominante ale viorii întîi și ale violoncelului, în prima parte, sau importanța incipit-urilor violei, așa cum s-au relevat în *Menuet*, au fost subordonate cu mare pricepere ansamblului, fapt absolut necesar pentru cele șase variațiuni din *Andante cantabile*, continuate prin complicata dramaturgie a părții a patra. Acest „bloc" beethovenian a avut, în interpretarea cvartetului ieșean, un pronunțat caracter simfonic, susținut de o claritate matură. De aceea *Op. 18 nr. 6* (în al șaselea recital : 3 aprilie 1984), avea terenul pregătit pentru o interesantă construcție interpretativă care să releve continua prefacere expresivă a materialului tematic expus în prima parte, *Allegro con brio*, de consistență robustă, optimistă. Diversele ipostaze afective de pînă la *Adagio* premergător Rondoului sonată final, au reliefat *La Malinconia*, cu toate turnurile ei tonale atent dăltuite de *Voces*, cu un registru timbral de o stranie frumusețe.

După cum reiese pînă aici, opus-urile nr. 18 au fost date în cinci recitaluri din cele șase ale integralei, pe baza evoluției de conținut expresiv și de exprimare instrumentală a epocii creatoare de pînă la 1800, cu geniale sinteze și neașteptate prefigurări ale etapelor ulterioare prin care a trecut cvartetul beethovenian. Dorindu-se și realizîndu-se o judicioasă punere în pa-

ralel a tuturor epocilor creatoare, am audiat *Op. 95* și *Op. 132*, în aceeași seară cu *Op. 18 nr. 4* (primul recital). De la tema de o gravă concizie, redată prin unisonul de început și pînă la transgresarea ei spre polul expresiv opus, cum se ajunge tot la unison în sfîrșitul cvartetului *Serioso*, *Voces* au creat o puternică dinamică interioară. Subliniem cîteva momente de neuitat, cum au fost : contrapunctul violinei secunde și violei, în *coda* părții întîi ; expoziția de fugă (fugato) din partea mediană a Allegretto-ului ; reușitele îmbinări dintre violoncel și vioara a doua, apoi dintre vioara întîi și vioara a doua care readuc, înaintea temei de refren din Rondo-ul final, elementele motivice de bază, unificînd ciclul. Din interpretarea dată a reieșit că *Op. 95* a fost înțeles în profunzime, atît pe linia „construcției" beethoveniene, mult mai concisă în coordonatele ei tematice și formale, cît și în sensul relevărilor instrumentale, a acelor asocieri timbral-expresive pe care cvartetul le va înregistra în opus-urile tîrzii. Cu siguranță că aceste elemente tehnice au urmărit de fapt, ceea ce s-a și realizat adică, sublinierea marii schimbări de atmosferă sufletească pe care o impune *Op. 95*, înaintea „Marii triade". Aducînd încă în primul recital cvartetul *Op. 132*, Voces au plănuit o neștirbită continuitate a integralei. Primul are expune *pateticul (Op. 18 nr. 4)*, transformarea sa *optimistă (Op. 95)* și deschiderea către sublim *(Op. 132)*. S-a continuat (al doilea recital), prin cuprinderea între *Op. 18 nr. 2* și *Op. 18 nr. 1*, a penultimului cvartet (ultimul din Marea triadă), ca și cum *Voces* s-ar fi pregătit, prin Fuga meditativă din *Op. 131*, să ascensionezee, mai tîrziu, „Marea Fugă". După această primă parte polifonică, unde am apreciat cele mai subtile nuanțe cvartetistice pe care le-au atins Voces pînă acum, a urmat o adevărată întrecere pentru variațiunile din *Andante*, unde credem că nu orice formație camerală poate să releve esența în aceeași măsură. Chiar dacă s-a întîmplat că unele aspecte solistice (variațiunea a doua-*Più mosso Scherzo* ; variațiunea a 7-a), să depășească întrucîtva cadrul expresiv creat, Voces au reușit o adevărată performanță în fidelitatea cu care s-a urmărit fiecare nuanță de conținut.

Al treilea recital a fost linia pentru demarcarea romantismului de clasicism, în cvartetul beethovenian : *Cp. 127* și *Op. 59 nr. 1*. Ținuta romantică dată de *Voces* inegalabilelor variațiuni din *Op. 127*, unde violina primă a excelat ca echilibru între solistică și ancadramentul cameral, a stat față în față cu impozanța clasică a primului din cele trei cvartete „Razumovski" ; dar *Voces* s-au străduit să dezvăluie îndepărtarea acestei frumoase creații de orice osificare în clasicism : atît fantasticul *Scherzo* (și repriza) din *Allegretto vivace*, unde violoncelul a fost la mare înălțime, cît și monumentalitatea finalului, viguros desfășurat în concert, au dat o pronunțată idee asupra noii etape inovatorii pe care Beethoven o realiza în cvartetul vienez.

Op. 18 nr. 3 a fost însoțit de *Op. 74* și de *Op. 130* (recitalul al patrulea) dîndu-ni-se astfel demersul *poeticii* beethoveniene, de la etapa de tinerețe *(Op. 18 nr. 3)* și pînă la marea efuziune lirică din *Cavatină* (Op. 130). *Harfenquartett* a „sunat" cu subtilă grijă pentru concentrarea exprimării instrumentale, ceea ce a fost un bun examen al virtuozității formației camerale ieșene ; iar *Op. 130* a fost o culme a dăruirii celor patru, pentru muzica de veritabilă interiorizare.

Urmînd unei lucrări pe care Voces au interpretat-o mult, anume cvartetul *Op. 18 nr. 5*, *„Marea Fugă" (Op. 133)*, firește că de alte proporții, ne-a părut a fi într-un stadiu interpretativ ceva mai incipient (al cincilea recital). Interpreții stăpîneau perfect întregul demers dar unele dilatări ale secțiunilor, cum a fost prea marea detailare, după părerea noastră, a divertismentelor care leagă variațiunile pe tema Fugii I, sau sensibilizarea excesivă, poate redarea non-vibrato, a reexpoziției (în ton) a Fugii a II-a, chiar întregul dozaj al platformelor formale mari, credem că mai comportă elaborare. În aceeași seară, *Op. 59 nr. 2* (al doilea cvartet „Razumovski"), a avut o fericită întruchipare, punîndu-se potrivit accent pe contrastul expresiv adus de Beethoven, de la uscata inflexiune duioasă și pînă la meditația solemnă, de la luminozitatea tonalului acordic și pînă la măreția gîndirii componistice. Interpretarea acestui cvartet a fost încă o culme a integralei.

Recitalul al șaselea a încheiat strălucit cu finalul spectaculos al cvartetului *Op. 59 nr. 3*. Tot atunci, prin ultimul cuvînt beethovenian *(Op. 135)*, s-a văzut (dacă mai era nevoie !) că *Voces* sînt o formație camerală cu alese însușiri : componenți cu orizont individual complex privind tehnica instrumentală, prin care onorează Conservatorul „George Enescu" și progresul claselor de coarde ale acestui institut ; muzicieni cu o largă deschidere a gîndirii ; intelectuali bine formați în mediul cultural ieșean. Total dăruiți cvartetului, ei lucrează neobosit pentru desăvîrșirea acestuia și pentru marile valori ale genului.

Paula BĂLAN

CRAIOVA

Gala tinerilor concertiști
Ediția a XIV-a

S-a considerat, și pe bună dreptate, că ediția clujeană a manifestărilor dedicate tinerilor concertiști a fost o ediție de excepție, dată fiind selecția riguroasă a protagoniștilor — selecție efectuată în baza unor participări anterioare, pe de o parte, precum și calitatea susținerii orchestrale, pe de altă parte.

De această dată, la Craiova, în compania orchestrei filarmonice „Oltenia", condusă de Teodor Costin, ediția a XIV-a a manifestărilor „Gala tinerilor concertiști" a procurat atît organizatorilor — Colegiul Criticilor Muzicali de pe lîngă Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică (A.T.M.) cît și publicului craiovean, surprizele unor realizări de înaltă ținută artistică, realizări datorate unor tineri interpreți aflați pentru prima oară pe podiumul acestui tip de manifestări.

Observînd structura programelor ediției craiovene, — ediție în care au evoluat 12 soliști, absolvenți ai Conservatoarelor din București, Iași și Cluj-Napoca sau studenți ai acestora, nu poți să nu apreciezi ca fiind simptomatică apropierea manifestă a interpreților față de marea creație a maestrului din Salzburg.

Simțul rafinat al proporțiilor, limpiditatea expresiei, valoarea ei umană exemplară, explică în importantă măsură aderența contemporană a publicului, a muzicienilor față de spiritualitatea mozartiană. Astfel se înțelege, desigur faptul că patru dintre soliștii concertelor organizate la Craiova — trei pianiști și o flautistă — s-au aplecat asupra creației lui Mozart. Posesor al unui joc pianistic robust, susținut de o bună intuiție a stilului, *Constantin Sandu* dezvoltă în *Concertul nr. 21 în do major* o expresie de tip direct, firesc, lipsită de problematizări gratuite, expresie ce nu împietează asupra concentrării gîndirii muzicale, asupra densității ei emoționale. La *Corina Ilieș* — interpretă a *Concertului nr. 27 în si bemol major* — dezinvoltura abordării pianistice păstrează totuși o notă de sobrietate, de claritate (în special în primele două părți ale lucrării). Este de dorit ca ambii interpreți, pe măsura acestor aspecte valabile ale cîntului lor, să mediteze asupra cultivării deliberate a unei sensibilități de sporit rafinament al gîndirii muzicale. La *Dragoș Mihăilescu* — interpret al *Concertului nr. 24* în do minor, natura sa muzicală de evidentă introspecție, continuu neliniștită, pare a fi, în chip paradoxal, contrazisă de aspectul foarte pozitiv al pianisticii sale ; sînt probeme ce trebuiesc rezolvate de la această vîrstă în vederea eliminării posibilelor confuzii stilistice ce nu afectează însă, în acest moment, nici organizarea frazării, nici tensiunea interioară a expresiei.

Solistă a primului *Concert în sol major pentru flaut*, Constanța Bădăluță dezvoltă o muzicalitate fină, bazată în egală măsură pe o intuiție artistică de calitate și pe o bună cunoaștere a stilului. Prezență artistică inegală, posesoare — însă a unui material vocal cu totul remarcabil, mezzosoprana Adriana Alexandru Pop demonstrează o limitată înțelegere a frazării mozartiene ; la un cu totul alt nivel se situează însă realizarea cavatinei Rosinei din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini : consistență vocală cu virtuți de maleabilitate, chiar spectaculozitate în realizarea ornamentației, totul sprijinit pe un acut simț scenic atent strunit.

Seria așa-numitelor „surprize" ale galei craiovene începe cu cele două prezențe violoncelistice : Carol Huros la cei 19 ani ai săi — cel mai tînăr protagonist al ediției craiovene, etalează de pe acum un nivel remarcabil privind definirea personalității sale artistice, echilibrul interior impresionant ce permite o amplă susținere a frazei, a valorilor ei timbrale. Sînt aspecte esențialmente necesare pe care s-a grefat realizarea *Simfoniei concertante* de George Enescu, un opus de tinerețe al maestrului, puțin frecventat de interpreți, mai ales datorită dificultăților extreme ale partiturii, dificultăți care — deși nu se înscriu pe linia virtuozității ce flatează gustul publicului — presupun, totuși, un înalt grad al măiestriei ; mai trebuie, oare, menționată responsabilitatea specială pe care și-o asumă un tînăr interpret prezentînd un asemenea opus al literaturii noastre ? Un asemenea gest apare, deci, firesc la vîsta afirmărilor curajoase sau, mai tîrziu, la aceea a împliniriior mature. Celălalt violoncelist prezent în gala craioveană a tinerilor concertiști a fost Géza Szabo, interpret al *Dublului concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms ; generozitatea expresiei, dăruirea în cînt, nu dislocă, ci. dimpotrivă. implinește spațiile vaste ale arhitecturii muzicale ; în mod exemplar temperamentul artistic reprezintă aici un factor constructiv într-o justă corelare cu valorificarea timbrală a sunetului. Partenera sa, violonista Ildiko Bányai este o interpretă de linie clasică, ce-și conturează cu inteligență și bun gust propria evoluție aflată într-o permanentă „presiune" expresivă din partea violoncelului.

Daniel Manasi se apropie de partitura celuilalt opus brahmsian prezent în gală — *Concertul pentru vioară și orchestră*, cu deplina conștiință a responsabilității actului său ; forța expresiei apare permanent întreținută de o gîndire cuprinzătoare ce denotă o adecvată înțelegere a textului în parametrii dinamici, agogici, timbrali ; accidentele de cizelare a pasajelor de bravură nu conturbă linia mare a evoluției.

Dedicat unor lucrări de sporită accesibilitate ce oferă — în egală măsură — posibilitatea de a etala un mare spectacol sonor, cel de al treilea concert al acestei serii de manifestări a debutat cu transcripția pentru flaut a binecunoscutului *Concert pentru vioară și orchestră* de Haciaturian ; realizată de marele flautist contemporan care este Jean-Pierre Rampal-autorul, în egală măsură, și al cadenței primei părți a lucrării, ea a fost executată în această versiune, la noi în primă audiție, de flautistul Viorel Staicu, pe podiumul galei de la Craiova ; penetranța tonului, simțul culorii sonore și, mai ales, dinamica remarcabilă, sînt atributele de bază pe care le deține solistul în definirea acestei importante și inedite realizări interpretative. *Concertul în re minor* pentru vioară de Wieniawski este unul dintre acele opus-uri ale repertoriului concertant care datorează enorm interpretului în ceea ce privește aspectul plauzibil al conținutului muzical artistic ; spectaculozitatea virtuoză susținută cu bun gust, cu măsură, sensibilitatea și transparența tonului devin argumente importante pe care Gabriel Dincă le deține cu vădită emoție dar și fermitate in această salutară întreprindere a sa. Pianistă ce posedă o largă extensie a mijloacelor artei sale, Cipriana Gavrișiu a realizat în finalul manifestărilor craiovene o versiune de vădită prestanță profesională a primului *Concert în si bemol minor* de Ceaikovski ; antrenul sonor captivant apare aici drept un reflex firesc al unui antren interior pe care interpreta îl deține și îl dozează cu remarcabilă știință.

Să menționăm, în încheierea acestor considerații, faptul că interpreții ediției craiovene a „Galei tinerilor concertiști" au fost studenți ai Conservatoarelor din București și Iași, absolvenți în anul din urmă ai Conservatoarelor din Cluj-Napoca și din Capitală, membri ai colectivelor simfonice din Craiova, Oradea, București, Cluj-Napoca, precum și cadre didactice și soliști ai teatrelor muzicale din localitățile mai sus menționate ; fapt remarcabil, talente muzicale de excepție, cu o bună educație profesională se întîlnesc, în mod îmbucurător, în toate institutiile de cultură muzicală ale țării : ele trebuie, însă, cunoscute, încurajate, promovate.

Rîmnicu Vîlcea — aprilie 1984

Festivalul „Tinere talente" Ediția a VI-a

În mod cert și recenta ediție a VI-a a Festivalului vîlcean „Tinere talente" confirmă așteptările și speranțele vieții noastre muzicale, ale publicului larg, ale oamenilor de specialitate, privind constituirea unui cadru adecvat de cunoaștere și promovare a tinerilor interpreți, a talentelor ce studiază și se perfecționează în liceele de artă, în conservatoarele din țară. Este impresionant de constatat faptul că, pe parcursul celor șase ediții ale acestei manifestări, au putut fi urmărite de-a lungul anilor — aproximativ 230—240 de evoluții interpretative ; mulți interpreți au dobîndit o notorietate națională și internațională ; mulți dețineau tresele unor competiții de renume chiar înainte de a păși pe podiumul festivalului sau le-au dobîndit ulterior. Iată de ce — de această dată în afara unui cadru competițional declarat — manifestarea vîlceană a tinerilor interpreți promovează un spirit de emulație absolut necesar cunoașterii reciproce, autoperfecționării.

Și în acest an ca și la edițiile anterioare, au putut fi apreciate evoluții solistice de vîrf ca și evoluții ale unor ansambluri camerale, de această dată un excelent ansamblu vocal de special interes, ansamblu aparținînd Conservatorului bucureștean. Și de această dată ca și în anii precedenți, cele patru programe ale festivalului au fost organizate tematic relevînd valori componistice clasice, valori romantice cu accent special pus asupra creației lui Johannes Brahms și Richard Strauss într-o relație firească cu creația enesciană de tinerețe ; un al treilea program a realizat o privire sinoptică asupra principalelor momente ale creației românești și universale europene din prima jumătate a secolului nostru ; în sfîrșit, un program de matineu — realizat cu participarea elevilor liceelor din București și Cluj-Napoca — a inclus pagini instrumentale și vocale de largă adresare.

O caracteristică a actualei serii de concerte a constituit-o în mod evident faptul că vîrfurile interpretative solistice s-au situat la nivelul claselor liceale în vreme ce ansamblul de autentică substanțialitate privind sensul relației muzicale camerale a aparținut conservatorului bucureștean. Să menționăm deci — cu titlu de reală și plăcută surpriză evoluția sopranei Angela Burlacu din ultimul an al liceului de artă „G. Enescu" ; interpretarea celor două arii aparținînd lui Pergolesi și Händel a demonstrat existența unor virtuți timbrale deja definite, o omogenitate a glasului pe registre și, mai presus de acesta, un firesc, chiar o noblețe a cîntului, ce revelează o natură muzicală vocală autentică, excepțional condusă, dacă avem în vedere, totuși, experiența muzicală restrînsă a interpretei. Dintre instrumentiștii de vîrstă liceală o impresie puternică a produs-o apariția pianistului Daniel Goiți de la liceul de artă clujean, interpret ce posedă o captivantă concentrare a expresiei în definirea declamației chopiniene, în prima *Baladă în sol minor ;* am apreciat, de asemenea, la colega sa, Mirela Chișbora, acea claritate a expresiei ce devine constructivă la nivelul textului și chiar înnobilatoare a acestuia. De aceeași vîrstă cu colegii clujeni, pianista Luisa Borac din Capitală a evidențiat prețioase virtuți de înțelegere și chiar portretizare a stilului în special pe coordonate timbrale, cu o distincție ferm definită, în pagini aparținînd lui Ravel și Prokofiev.

Dintre violoniști, o impresie pregnantă au produs-o Simona Moise și Ruxandra Simionescu, absolvente în acest an ale liceului bucureștean de artă, interprete ce pun în valoare o sensibilitate, un bun gust, o transparență a tonului pe de o parte și — pe de alta — o soliditate a tehnicii violonistice permanent întreținută de o expresivitate calitativ neafectată, firesc dedusă din text. În mod indiscutabil, momentul central al actualei ediții a festivalului vîlcean l-a constituit prezența clasei de cînt a asist. univ. Georgeta Stoleriu de la Conservatorul bucureștean. Prezentarea, în serii consecutive, a celor două prgrame — „Couperin — Rameau" și „Brahms", s-a constituit într-un veritabil act de cultură muzicală și vocală cu adresă dublă : tinerele interprete cîntărețe — pe de o parte — și marele public, pe de alta ; au fost realizate momente de autentic spectacol ; creația vocală a celor trei compozitori apare evidențiată în valorile ei reprezentative, în pagini vocale solistice și de ansamblu, cu o minuție a distincției stilistice, impresionantă. Cum era și firesc spiritul de echipă a primat, acționînd întotdeauna în sensul unei revelații a valorilor muzicale individuale. Mențiuni speciale se pot face în ceea ce privește pe altista Ruxandra Donose — cu perspective de etalare în genul vocal oratorial, pe altista Liliana Petrescu, — cu frumoase posibilități de mobilitate vocală și expresivă, pe soprana Irina Săndulescu-Bălan — o voce spintă, de operă , de o notabilă consistență, pe soprana Felicia Filip, — cu disponibilități remarcabile, în special vocale, atît în genul de operă cît și în cel oratorial. Dintre celelalte participări ale studenților interpreți trebuie menționată cu titlul de special interes performanța de gîndire muzicală lucidă, ordonatoare a pianistei Andreiana Roșca din București ; eficiență în planul consistenței adresării muzicale a evidențiat violonistul Daniel Manasi, iar violoncelista Magdalena Cristea — ambii provin de la Conservatorul ieșan, — a etalat o bună cursivitate a gîndirii și, implicit, a frazării muzicale ; iar aceasta în ciuda deficiențelor instrumentului, deficiențe manifeste în special în nuanțele dinamice scăzute. Cu totul notabilă a apărut înțelegerea datelor stilistice ale lucrării la violonistul clujean Gál Zsombor ca și mobilizarea convergentă, în acest sens, a resurselor instrumentale, aspecte notabile și în evoluția colegei lui, oboista Aurora Colcer, posesoare a unui ton îngrijit.

Dintre participările interpreților elevi de la Liceul de artă „G. Enescu" din Capitală, s-au apreciat, în continuare, virtuțile de „culoare" sonoră ce explică justa înțelegere a textului la pianista Angela Nicolae și clarinetistul Dan Dăncănet, stăpînirea corectă, muzicală, a resurselor instrumentale la trombonistul Daniel Petruș, performanțele de tehnică instrumentală avansată, de bună muzicalitate, la violonistele Rodica Oancea, Lucica Preduț, Andreea Gavrilescu, la violistul Laurențiu Mătăsaru. Ținută muzicală sobră, inteligență constructivă a demonstrat și violonista Adriana Simon, de la Liceul clujean de artă, iar Alice Lorena Tecu de la Liceul de artă din Craiova — în ciuda unei expresivități șarjate a sonorității prea îngroșate — a evidențiat aspecte motorice de reală spectaculozitate. Bun gust — în cazul pianistei Simona Scăunaș, abordarea în mod exclusiv rațională a textului muzical — în cazul violonistei Lili Forgo, ambele de la Liceul bucureștean de artă, trebuie pe viitor orientate spre universul de expresie, de spiritualitate, pe care-l presupune creația muzicală abordată.

Mențiuni aparte trebuie făcute foarte tinerelor prezențe interpretative, provenind de la Școala de muzică din localitate, Ruxandra Voicu, Irene Rogojinoiu și Alina Timofte, la pian.

Nu putem încheia aceste succinte aprecieri privind cele patru concerte ale ediției din acest an a Festivalului vîlcean „Tinere talente", fără a menționa participarea pianiștilor — cadre didactice ale conservatoarelor și liceelor de artă — Alma Peter, Adrian Tomescu, Bogdan Georgescu, Ogneanca Lefterescu, Tatiana Moroșanu și Ovidiu Cucu, o participare de autentică consistență muzicală interpretativă și pedagogică.

Dumitru AVAKIAN

OVIDIU VARGA—„CEI TREI VIENEZI ȘI NOSTALGIA LUI ORFEU"

Tripla monografie polemică *"Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu"* este cel de-al treilea răspuns pe care Ovidiu Varga își propune să-l dea "cu privire la muzică", răspunsuri care după cum afirmă autorul în pagina ce prefațează leitmotivic toate volumele incluse în marele ciclu "Quo vadis musica ?" au izvorît nu numai din nețărmurita admirație și afinitate spirituală și de destin cu acest incomparabil trac Orfeu, *arhetipul Omului european, arhetipul artistului european și universal,* ci din stringenta îndatorire profesională de a reașeza istoria muzicii europene pe fundamentele ei reale, în lumina celor mai recente cercetări de tracologie, de semiotică și semantică muzicală.

Extraordinara complexitate ideatică pe care noua școală vieneză a declanșat-o în universul creativității sonore făcea aparent aproape imposibilă o abordare dintr-o perspectivă unificatoare a acestui atît de controversat moment al istoriei muzicii europene. Punerea în pagină a contradicțiilor pe care acest proces dialectic le-a generat în gîndirea marilor creatori și teoreticieni ai sec. XX ar fi dus implicit la dezintegrarea structurală a oricărei lucrări teoretice ce și-ar fi propus să le cuprindă, analizîndu-le exhaustiv. Acestei dificultăți insurmontabile, mintea iscoditoare, spiritul polemic al autorului îi află rezolvarea. Într-o inedită demonstrație muzicologică, demonstrație ce are drept punct de plecare, ca și volumele precedente semnate de autor, gîndirea estetică muzicală enesciană, ale cărei coordonate axiologice sînt urmărite și amplificate, prin prisma lor fiind urmărit drumul creației muzicale din sec. XX .

Ineditul acestei sinteze (polemice și stilistice) demonstrează încă o dată vocația pentru novatorismul ideatic al compozitorului și muzicologului Ovidiu Varga, acesta constînd în mijloacele de analiză muzicologică propuse, ce converg firesc spre evidențierea clară a semnificațiilor teoretice, lucrarea fiind primul studiu dedicat noii școli vieneze apărut în țara noastră și credem printre puținele de această amploare și modernitate din literatura de specialitate de pretutindeni.

Integrarea noii școli vieneze în ciclul "Quo vadis musica" după anterioarele sinteze *"Tracul Orfeu și destinul muzicii"* (Editura muzicală 1980), ***Orfeul moldav și alți șase mari ai sec. XX*** (Ed. muzicală 1981), apare firească datorită modului în care și în acest volum este urmărit și demonstrat principiul ce definește concepția estetică a autorului, al "unității în diversitate națională a muzicii europene". Evidențiind complexitatea proceselor de creație și semantică muzicală care au dus la afirmarea noului curent, ale cărui rădăcini sînt implantate în esența spiritualității europene de sorginte traco-greco-romană, Ovidiu Varga subliniază modul în care lira heptacordală a tracului Orfeu s-a impregnat în conștiința creatorilor europeni. Acest cumul estetic sonor conceptualizat răzbate prin cîntarea bizantină-gregoriană în muzica cultică și cultă europeană pînă în sec. XX. Chiar în condițiile unei aparente negări, nostalgia orfică a modului de *re* transpare disimulat sau nu în multe pagini din creatia celor trei vienezi, edificatoare în acest sens fiind demonstrațiile muzicologice detaliate pe care autorul le întreprinde asupra operei expresioniste *Wozzeck* de Alban Berg, a ciclului de "trei ori șapte" melodrame op. 21 *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg, sau a *Cantatei nr. 2 op. 31* de Anton Webern.

Urmărind o periodizare proprie, tripartită a creației celor trei vienezi, formula internă a volumului este dodecapartită, în structurarea subcapitolelor riguros delimitate prin cifraj și titluri sugestive ce subliniază ideile esențiale ale construcției acestei *teoreme* muzicologice vehiculîndu-se cu cifrele 3,4 și 12. Sînt evidențiate astfel punctele de inflexiune ale evoluției componistice ale celor trei vienezi, modul în care creațiile lor se intercondiționează, se contrapunctează, generîndu-se unele pe altele, aportul pe care fiecare îl are la fundamentarea teoretică a sistemului dodecafonic serial, dovedindu-i viabilitatea prin creații cu forță de penetrație în universul culturii muzicale.

Caracterul polemic al acestei triple monografii - enunțat din titlu - transpare de-a lungul întregii cărți, începînd cu prima pagină (dacă exceptăm prefața unică întregului ciclu) intitulată incisiv „De ce — Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu ?" și în care autorul definește complexul ideatic care a determinat structurarea în forma prezentă a acestei exegeze. Polemizînd cu sistemul serial-dodecafonic pe care-l analizează, direct cu compozitorii prezentați, cu exegeții acestui curent și cu întreaga muzicologie care a proliferat, urmare a creațiilor noii școli vieneze, ultimele două capitole cumulînd tensional argumentările pro sau contra sistemului, Ovidiu Varga asigură libertatea deplină a concluziilor și semnificațiilor întregii monografii analitice, care nu apar astfel impuse din afară, ci reieșind atît din analizele lucrărilor prezentate cît și din deducțiile autorului.

Noul curent estetic, izvorînd din pictura germană a timpului, expresionismul, a migrat în mai toate domeniile artelor sec. XX, impunîndu-se și în creațiile muzicale, lichidarea tonalității și a tematismului fiind una din consecințele acestei noi concepții de abordare fenomenologic-artistică. Desigur, expresionismul nu a fost unicul factor determinant care a dus la apariția — prin invenție, subliniază autorul — a serialismului dodecafonic, dar climatul estetic generat de el a pus problema unor reformulări fundamentale de concepție și creație muzicală, toate acestea fiind detaliat prezentate în cartea lui Ovidiu Varga.

Subliniind insolitul și polemicul caracter al curentului serial-dodecafonic, marile capitole care secționează volumul păstrează același caracter atît în formularea titlurilor cît și în conținut. Astfel primul capi-

tol, intitulat "Trei existențe, trei caractere, trei personalități", definește și prin enunțul aforistic sugestiv al subcapitolelor, „Ego, Arnold Schönberg DIXI ! sau orgoliul inventatorului", „El, Anton Webern. . . sau trei ore de muzică într-o viață", „Tu, Berg, sau umanizarea atonalismului", atitudinea estetică și aportul personal pe care cei trei compozitori l-au avut la definirea și închegarea sistemului, odată cu prezentarea unor microbiografii reduse la esențial.

Al doilea capitol, intitulat "Trei perioade, trei stiluri, trei clase de compoziție", cuprinde în fapt întreaga creație a lui Arnold Schönberg, Anton Webern și Alban Berg, pertinența analitică și minuțiozitatea cu care sînt descifrate lucrările nelăsînd neelucidat nici un aspect structural sau estetic ridicat de partituri. Așa cum arată în postfață compozitorul Aurel Stroe, „analiza operei lui Berg constituie un punct de altitudine atins în muzicologia noastră". Cele trei subsecțiuni ale acestui capitol, „Pe urmele trecutului și pentru lichidarea lui". „În căutarea timpului prezent sau a formelor pierdute". „Pentru inventarea viitorului", punctează tripartitatea periodizării creației celor trei vienezi pe care o propune Ovidiu Varga, periodizare incluzînd 12 subcapitole cifrate riguros, ale căror titluri definesc chintesența gîndirii și orientării estetice pe care o urmează autorii. Organizarea dodecapartită a acestui capitol analitic se constituie drept o replică de structură muzicologică pe care o dă autorul modului de organizare cu 12 sunete propus de serialism, însăși ordinea existențială în care și-au desfășurat activitatea cei trei compozitori fiind evidențiată în volum, prezentarea acestora luînd fizionomia unui tronson nonretrogradabil (Schönberg, Webern, Berg, Webern, Schönberg).

Ultimele două capitole, "Trei rațiuni, trei viziuni, trei concluzii incluzînd "Rațiunea de a fi a serialismului dodecafonic", "Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu", și "De trei ori cîte 12 replici" la subcapitolele enunțate deja, structurate astfel conform aceleiași formule de organizare sistemică și semantică dodecapartită, parcurg exhaustiv întreaga problematică teoretică estetică și muzicală ridicată de noua școală vieneză. Așa cum anunța Ovidiu Varga în finalul capitolului dedicat gîndirii estetice a lui Arnold Schönberg, "In cele de trei ori cîte 12 replici finale, autorul volumului va încerca să lămurească ceea ce a considerat că se cuvine a fi lămurit" (p. 34). Afirmație pe deplin îndreptățită, după cum subliniază compozitorul Aurel Stroe în postfața ce urmează cronologiei integrale a creației celor trei vienezi. Postfața, tradusă în trei limbi (franceză, germană, engleză) ca și sumarul (foarte dezvoltat, reprezentînd concentrat structura și conținutul cărții) conferă posibilitate de circulație și în alte țări a triplei monografii ; acest de fapt ultim capitol al cărții vine să întregească imaginea școlii vieneze subliniind impactul și reacția culturii muzicale românești la respectivul sistem de gîndire și organizare sonoră.

Urmărind cu claritate, concizie și forță de sinteză modalitățile de infiltrare și asimilare ale acestor noi concepte estetice în gîndirea compozitorilor români, precum și soluțiile originale pe care aceștia le-au adoptat în lucrările lor, Aurel Stroe notează : "Dar nu a fost — din fericire — o influență în sens obișnuit, ci o invitație la sporirea creativității, la a defrișa terenuri noi, în cele din urmă la *a ne descoperi*". Compozitorul conclude enumerînd caliățile cărții (am putea nota în aceeași manieră dodecapartită, dacă adăugăm ca „sunet al XII-lea" ultima concluzie nenumerotată), al cărei loc în muzicologia românească era de mult timp necesar. "Chiar pentru cineva care a citit mai mult în domeniu, îndreptarea unei priviri atente asupra unor pagini ale cărții lui Ovidiu Varga poate fi binevenită. Volumul nu prezintă interes numai pentru muzicieni, ci poate fi citit cu folos și de iubitorii de muzică mai avizați".

Condițiile de editare și redactare foarte bune sînt datorate redactorului Corneliu Buescu și tehnoredactorului George Măgurcanu, care au rezolvat cu spirit și pasiune dificultățile deosebite ridicate de complexitatea textului muzicologic și a exemplelor muzicale numeroase (peste 1300).

La cererea autorului, punerea în pagină, cu trei tipuri de litere diferite, vine să secționeze grafic spațiul acordat de-a lungul triplei monografii „celor trei vienezi", care au fost, dacă nu cei trei mari B, dar desigur „cei trei mari A, Arnold, Anton, Alban ; ...pentru că cei trei mari A s-au hrănit și s-au format din cei trei mari B : Bach, Beethoven, Brahms" (p. 11). Această descendență, și desigur nu numai ea, l-a determinat, la sfîrșitul „aventurii" dodecafonic-seriale pe însuși inventatorul sistemului Arnold Schönberg să afirme „On revient toujours", reconfirmînd astfel valențele orfice care au vibrat dintotdeauna în substanța muzicală europeană, la izvoarele căreia se află, aceasta fiind concluzia cărții lui Ovidiu Varga, rezonanța heptacordală a lirei lui Orfeu.

Volumul *Celor trei vienezi și nostalgia lui Orfeu* de Ovidiu Varga a fost prezentat de autor, ca invitat la Congresul și Festivalul internațional Webern (27.XI-13.XII.1983), manifestări organizate la Viena sub înaltul patronaj al președintelui federal al Republicii austriece, dr. Rudolf Kirschläger, cu prilejul centenarului nașterii marelui compozitor.

Alături de volumul omagial Webern tipărit la Universal Edition, cartea lui Ovidiu Varga a fost singura lucrare amplă în domeniu tipărită în anul centenarului și prezentată la acest înalt forum muzicologic internațional, ceea ce a făcut ca volumul să se afle permanent în atenția celor peste o sută de participanți din 15 țări, la intrarea în expoziția documentară și în sala de ședințe a Congresului.

Cele două comunicări muzicologice susținute de autor la tribuna Congresului. „Non multa sed multum" reprezîntînd un capitol din volum, și „Cei trei vienezi și cultura muzicală contemporană în România de de azi", precum și contribuțiile aduse în cadrul celor două mese rotunde la care a fost solicitat să participe, i-au oferit prilejul să evidențieze bogăția, diversitatea și valoarea creației, interpretării, muzicologiei și învățămîntului muzical românesc.

Lărgind evantaiul direcțiilor stilistice novatoare, propuse de Aurel Stroe în postfață, cu cele ale însuși autorului postfeței sau cu cele ale unor compozitori ca Tiberiu Olah, Myriam Marbe, Doru Popovici, Liana Alexandra și pînă la cele ale lui Iancu Dumitrescu, Nicolae Brînduș sau Șerban Nichifor, autorul a subliniat preocuparea permanentă a muzicienilor români de a crea opere de artă autohtone, autentice,

moderne, generate de specificitatea spiritualității și muzicii românești de ieri și de azi.

Consemnînd aportul muzicologului român la acest înalt forum de cultură internațional prin aprecieri elogioase semnate de către conducătorii celor două instituții organizatoare — Wiener Webern-Verein și Wiener Konzerthausgesellschaft — respectiv prof. dr. Walter Pass de la Universitatea din Viena și dr. Hans Landesman, aprecieri în care sînt subliniate cele patru contribuții muzicologice ale autorului la lucrările Congresului, aceștia recomandă traducerea cu prioritate a volumului *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu* în limbile germană și engleză pentru a facilita circulația acestuia în lume.

Această traducere este cu atît mai necesară cu cît în perioada 12—15 iunie 1984 are loc la Viena cel de al doilea Congres de muzicologie cu tema „Școala vieneză în istoria muzicii secolului XX" organizat de „Internationale Schönberg Gesellschaft", manifestare la care muzicologul Ovidiu Varga a fost invitat să participe, iar în anul 1985 se vor organiza manifestări similare cu prilejul centenarului Alban Berg.

Tanța DIACONESCU

OCTAVIAN NEMESCU — „CAPACITĂȚILE SEMANTICE ALE MUZICII"

A lua contact cu rezultatele valoroase ale unei cercetări întreprinse de un muzician preocupat continuu de descoperirea resorturilor intime ale materiei sonore, așa cum este Octavian Nemescu, constituie desigur un fapt relevant pentru orice observator atent al fenomenului muzical românesc. Cercetînd cu rigoare și profunzime domeniul vast și atît de complex al semanticii muzicale, autorul celor *Patru dimensiuni în timp*, al *Sugestiilor* sau al piesei pentru orchestră *Triunghi*, își propune să realizeze în recenta sa carte *Capacitățile semantice ale muzicii*, apărută la Editura muzicală, o metodologie eficientă de investigare a elementelor semantice proprii unui limbaj muzical sau unei lucrări muzicale, considerînd că „rostul inițial și ultim al oricărui limbaj, al oricărui sistem particular de semne, inclusiv al celor de natură artistică, este comunicarea (între oameni sau între om și natură)." Deci, demersul își conturează coordonatele de acțiune originale încă de la început, consecvența în urmărirea demonstrației teoretice propuse relevînd solida organizare a conceptelor, strînsa lor interdependență logică.

Ca și într-o altă lucrare a sa intitulată *Semantică* (11 jocuri metamuzicale pentru *n* melomani), compusă între anii 1971 și 1974, Octavian Nemescu reactualizează și în acest studiu noțiunile de semnificație și sens, valorizîndu-le din unghiul de vedere al muzicianului convins că merită a fi subliniat primatul sensului artistic al actului de creație, în comparație cu hazardul sau vidul de conținut al unor avangărzi culturale de ieri sau de azi ; pentru că, citim în *Cuvîntul înainte* al autorului : „așa cum nu se poate vorbi astăzi de formă fără conținut sau vice-versa, tot așa nu se poate considera o combinație sonoră fără semnificație, fără sens..." sau „a aborda sensul într-o cercetare înseamnă a descoperi transparența lucrurilor iluminate de realități mai profunde".

Mi se pare important totodată de semnalat caracterul deschis al cercetării, împlinită în datele ei principale de o metodă de analiză exemplară, organic articulată, care îl conduce pe autor spre cîteva direcții concluzive de mare rafinament și actualitate.

Octavian Nemescu își conturează demonstrația sa, structurată în cinci capitole, pornind de la stadiul actual al cercetărilor din domeniul structuralismului lingvistic și al semanticii ; sînt amintite pe scurt contribuțiile unor reprezentanți de frunte ai mișcării structuraliste (Saussure, Chomsky, Jakobson), ca și teoriile mai noi aparținînd lui Levi Strauss sau Greimas, referitoare la importanța elementului semantic, opus relațiilor pur structurale. Aplicabilitatea muzicală a metodelor lingvistice nu a rezolvat *stricto sensu* problema dificilă a analizei fenomenului muzical în toate articulațiile sale, chiar dacă reușita în ceea ce privește segmentarea discursului sonor, la nivelul unităților sintactice, a fost revelatoare.

Autorul nu neagă simplificator rezultatele cercetărilor anterioare (Nattiez, Moles, Danielou, Morris, Pierce) dar afirmă polemic că acestea sînt insuficiente, constatînd totodată „inexistența unei baze teoretice fundamentale, în stare să elucideze întregul complex al problemelor semantice în discuție și care să fie capabilă să explice aspectele sensului, în toate culturile și epocile muzicale". De aici apare ca o consecință firească necesitatea revizuirii teoriei semantice generale, coroborată cu punerea la punct a unei metodologii potrivite de investigare a semnificațiilor muzicale. În acest sens, problema semnificației este privită în conexiune cu actul comunicării, relațiile care se stabilesc între semnul activ și subiectul receptor determinînd o reacție imediată de natură psiho-afectivă ; concretizarea acestei „trăiri psihice" în comportamente specifice are ca finalitate stabilirea unui mod comportamental adecvat, „considerat a fi un mod de exteriorizare a reacției". Aici se află, cred, esența demersului susținut de Octavian Nemescu : optiunea sa pentru o concepție semiotică, de sorginte behavioristă, care ține seama de relația cauzală „stimul-reacție", socotită a fi mai aproape de adevărul comunicării artistice. În context, semnului muzical, ca determinant al mai multor tipuri de reacții, i se atribuie capacități semantice diferite, în funcție de natura codurilor generatoare de sensuri muzicale.

Se poate observa, de asemenea, că autorul nu teoretizează superfluu, exemplele concrete muzicale constituie, de cele mai multe ori, cadrul demonstrației ca și elementul necesar explicitării etapelor ei intermediare (anexele de la sfîrșitul cărții, cuprinzînd analiza diverșilor parametri ai *Sonatei în fa major* de Mozart, sînt edificatoare).

Impresia cea mai puternică pe care ți-o lasă, însă, lectura acestei cărți, este cu siguranță dată de ultimul capitol, referitor la *Culturile muzicale în timp și spațiu, privite prin prisma predilecțiilor semantice*, capitol interesant atît pentru specialiști cît și pentru cititorii mai puțin avizați. Aici, spiritul analitic al cercetătorului străbate cu degajare structurile inedite ale celor mai reprezentative culturi muzicale cunoscute ; culturile muzicale africane, japoneze, ba-

lineze, chineze, indiene sînt studiate din punctul de vedere al semnificațiilor alături de culturile muzicale folclorice de origine europeană, extraeuropeană sau de culturi europene de tip apusean (barocul, clasicismul vienez, impresionismul, romantismul). Cercetarea este extrapolată și asupra sensurilor degajate din analiza succintă a curentelor și tendințelor stilistice din muzica secolului XX (muzicile serial-dodecafonice, structuraliste, de tip „happening", repetitive, minimale, meta, „retro", etc). Toate aceste incursiuni prin diversele etape ale evoluției muzicii sînt subsumate, în mod concluziv, ideii nobile pe care Octavian Nemescu o susține, de reîntoarcere la datele eterne ale spiritualității românești, de redobîndire a unei viziuni profunde asupra rostului și esenței existenței noastre. Semnificație-argument, semnificație-simbol...

Sorin LERESCU

DE PESTE HOTARE

Anul muzicii cehe

A spune că Praga sintetizează viața muzicală a R.S. Cehoslovacia, este o generalizare sumară și riscantă cel puțin din 10 în 10 ani ; pentru că, din 1964 ceea ce a devenit a fi *Anul muzicii cehe* a căpătat o anvergură mai mult decît națională. Anul muzicii cehe, în 1984 este la cea de a treia ediție. Într-adevăr, în virtutea unei fericite coincidențe, se produc concomitent aniversările jubiliare ale lui Smetana, Dvorak, Janacek și Martinu. (Am ascultat într-un Festival praghez memorialul musical „Lidice" de Martinu, înainte de Simfonia a IX-a de Beethoven, în Catedrala din Hrad, sub bagheta lui George Georgescu).

Ce va cuprinde și ce va însemna, în 1984, Anul muzicii cehe, înscris între aniversările UNESCO ? 1 000 (una mie !) de manifestări acasă și în întreaga Cehoslovacie, cum sînt : Primăvara la Praga, Festivalul Internațional de la Brno, Serbările muzicale de la Bratislava, suitele de manifestări de la Ostrava, Karlovy Vary, etc. (Sînt prevăzute și aproape 90 de ansambluri simfonice și camerale neprofesioniste). Invitați de onoare : Orchestra BBC, Filarmonica din Tokyo, Filarmonica din Moscova, Filarmonica din Varșovia, Capela de Stat din Dresda, dirijori și soliști renumiți, precum Lovro von Matacic, Dennis Russel Davies, Tadaako Otaka, Dmitri Kitaianko, Kazimiers Kord, Hans Vounk, Gaetano Delogu, Alexander Gibson, formații precum Quartetul Amadeus, etc.

Pe de altă parte, compoziția și arta interpretativă cehă vor fi prezente în peste 50 de țări ca : Austria, URSS, Italia, Spania, Japonia, R.F.G., R.D.G., Ungaria, Suedia, S.U.A., Elveția, Luxembourg, Argentina... Astfel, în International Cultural Newsletter, publicat la 1 februarie 1984 la Tokyo, găsim numai pentru mai-iunie-iulie menționate următoarele prezențe din Cehoslovacia în Japonia, cu ample suite de manifestări. Orchestra de cameră din Praga, Vaclav Hudacek în concerte simfonice și recitaluri, Jiri Beloblavec ca dirijor al Filarmonicii japoneze, Zdenek Kosler, ca dirijor al Orchestrei Metropolitane din Tokyo, Corul de copii al Filarmonicii cehe și Ansamblul de pantomimă „Mimosa".

În același timp, Claudio Abbado, Wolfgang Sawalisch, Sir Charles Mackerras, Giuseppe Sinopoli, Gaetano Delogu, Gerd Albrecht, Theodor Guschlbauer și alții contribuie, de asemenea la marcarea pe plan mondial a evenimentului. La Lucerna-Elveția, care la timpul potrivit (1981) a asistat la evocarea la cele mai înalte cote, cu prilejul Centenarului, a figurii și operei lui Enescu, Festivalul Internațional și-a propus prezentarea mai multor opere muzicale cehe. La Carnegie Hall, din New York, se va pune în scenă „Rusalka" de Dvorak, iar la Teatro Colon din Buenos Aires se va da opera „Joset Kuchinka" de Janacek.

La noi, Anul Muzicii Cehe este marcat prin diverse acțiuni, numeroase dintre ele fiind găzduite la București de Casa Culturii R. S. Cehoslovacia.

La 22 februarie, am asistat la o conferință de presă în care ni s-a prezentat un film muzical dedicat evenimentului, prilej cu care Dr. Stanislav Jares din Praga, a vorbit despre Anul muzicii cehe — 1984. Ne-a făcut multă plăcere să-l auzim spicuind din schimburile artistice româno-cehoslovace la ordinea zilei, accentuînd asupra prezențelor românești în țara vecină și prietenă. În ianuarie Mircea Basarab la Ostrava, a avut programată Simfonia „Marycka" de Rudolf Kubin, iar Mircea Cristescu a prezentat, cu prilejul împlinirii a 30 de ani de la înființarea Filarmonicii „Leos Janacek", Simfonia a 6-a de Dvorak și Concertul pentru violoncel de Martinu. În mai, în cadrul Festivalului Internațional de la Praga, ajuns la a 35-a ediție, Mihaela Martin în compania Orchestrei simfonice a BBC, va interpreta Concertul nr. 2 pentru vioară de Bartók, iar Liliana Ciulei-Atanasiu, în aceeași capitală, în cadrul Tribunei Internaționale a tinerilor interpreți va cînta *Concertul pentru vioară* de Josef Slavik. În octombrie, la Bratislava, în cadrul Festivalului „Interpodium", va evolua violonista Cristina Anghelescu.

Tot în toamnă se vor desfășura în R. S. Cehoslovacia Zilele Culturii Românești, în care sînt programați alți soliști și dirijori — între care violonistul Ion Voicu.

Cu prilejul Anului Muzicii Cehe, melomanii de la noi se vor bucura de prezențele muzicii și muzicienilor din Cehoslovacia, iar un atractiv program-festival, dirijat de Peter Albrichter și avînd ca solist pe Boris Krajny va cuprinde *Uvertura* la *Mireasa vîndută* de Smetana, *Concertul nr. 1* de Beethoven — compozitor care și-a prezentat el însuși ca solist lucrarea în „Orașul Muzicii" și celebra Simfonie *Din lumea nouă*, de Dvorak.

Eugen PRICOPE

Globul muzical

Muzica la Antipozi este titlul unui articol publicat de Annegrit Laubenthal în numărul din martie-aprilie 1984 al revistei vest-germane *Musica*. Aflăm pe scurt despre situația pe care au găsit-o în Australia primii coloniști : cei aproximativ 300. 000 de indigeni aparținînd unui număr de 500 de ramuri diferite aveau o existență muzicală excepțional de dezvoltată. Pentru ei muzica reprezenta un element esențial de comunicare, mergînd de la cîntările de divertisment pînă la cele de natură rituală-cultică Mitul local spunea că la începutul tuturor timpurilor, în vremea Visului, cîntecele au căpătat forță magică și numai cu puterea cîntării de atunci, a străbunilor din Epoca Visului, s-a putut ajunge la timpul pezent. „Muzică nouă" există doar dacă este "visată". Iar acolo unde nu e cîntec, nu e nici lege. . .

Astăzi, în urma colonizării, mai există vreo 50. 000 de urmași ai vechilor populații iar muzica originară de pe continentul australian s-a păstrat într-o mică măsură în forme adesea corupte prin adaptări de "country" și "western music". Pe de o parte, incantațiile magice (cunoscute dor inițiaților) erau le-

gate de locuri geografice precise și cînd populațiile australiene seminomade au încetat să mai circule liber (și în mare măsură au încetat chiar să mai existe), ele s-au pierdut. Pe de altă parte, misionarii au făcut toate eforturile ca să-i îndepărteze pe localnici de tradițiile lor, de respectul față de propria lor ambianță culturală.

Pînă nu demult, în chiar acest secol, Australia nu a participat la evoluția muzicală a lumii, tot ce se cunoștea mai bine fiind, sub oblăduirea Conservatorului Regal Britanic, muzica de orgă *à l'angiaise*, mici fanfare și foarte modeste muzici de salon. „...Se forma o tradiție păgubitoare", comentează compozitorul australian contemporan *Larry Sisky*, „bazată mai ales pe organiștii eclesiastici englezi ; aceștia împiedicau cu totul contactul dintre Australia și cultura muzicală ce se dezvolta în Europa." În secolul trecut, puținii artiști profesioniști care s-au aventurat pînă aici și-au schimbat curînd meseria, devenind fermieri — și asta din lipsă de ambianță adecvată.

Întemeierea unei vieți muzicale mai active se datorează unei infuzii de coloniști germani care au venit cam în a doua jumătate a secolului XIX. Sub influența imigranților veniți în căutare de aur s-au întemeiat societăți corale. Instrumentiștii nou sosiți au constituit chiar o orchestră simfonică de tip european, care a funcționat în 1888 la Melbourne. În 1932 s-a fondat Radiodifuziunea australiană (ABC), datorită căreia au început să se organizeze sistematic concerte. Importanta imigrație din criza anilor '30 și de după al doilea război mondial a fost iarăși benefică sub raport muzical. *Richard Goldner*, emigrat din Austria, a format Musica Viva, o agenție particulară pentru muzică de cameră. Din t1952 există Festivalul de la Perth, iar din 1960 Bienala de Artă (Adelaide).

Increderea în forțele muzicale proprii s-a dezvoltat cu greu. Chiar și în anii din urmă, cînd lucrurile s-au schimbat mult, muzica nouă australiană se transmite la radio de preferință la ore tîrzii și orchestrele o programează cu destulă parcimonie.

Muzicienii australieni au fost de la bun început preocupați să preia elemente ale muzicii locale tradiționale (sonorități arhaice), ba chiar sugestii ale spațiului australian — geografic, sonor (țipete de pasăre) — aceasta din dorința de emancipare față de aria culturii europene. Un exemplu : baletul *Corroborree* de John Anthill, în care se apreciază că gradul de integrare între noutate și stratul arhaic ar fi similar celui din *Sacre* de Stravinski. De cîteva zeci de ani se înmulțesc lucrările în care convențiile muzicii occidentale sînt înlocuite nu numai în detalii, ci chiar regîndite prin prisma unor principii strucurale și sonore ale muzicii australiene tradiționale. Un reprezentant de seamă al acestui curent *Peter Sculthorpe* (n. 1929), se remarcă prin desfășurări statice de acorduri, prin structuri repetitive de mare efect. El consideră că specificul australian constă într-o monotonie „geologică" — însă există glasuri care îl contrazic : imaginea ar fi adecvată doar perioadelor mai vechi ale colonizării ; în zilele noastre, viața socială australiană funcționează astfel încît oferă o indiscutabilă varietate în sens spiritual, ambiental. Dorința de sinteză națională se dovedește și la nivelul unor instituții : CASM, adică Centrul de studii muzicale autohtone întemeiat de Universitatea din Adelaide, oferă posibilitatea de a cunoaște folclorul vechi, modul de cîntare primitiv etc., în același timp punînd la dispoziția urmașilor băștinașilor mijloace de a se instrui în „muzica civilizată", sub oricare din aspectele ei.

În prezent, se poate vorbi de o adevărată expansiune muzicală în Australia. Secția muzicală a Bibliotecii Naționale din Camberra a tezaurizat o documentație sistematică în privința muzicii australiene. În 1967 s-a deschis la Melbourne casa de discuri *World Record Club*. În anii '70 s-a întemeiat Uniunea Compozitorilor Australieni.

Radiodifuziunea ABC, Departamentul Muzical al Consiliului Australian se dedică cu tot mai multă atenție muzicii noi. Apar mereu mai multe instituții muzicale și teatrale, școli de muzică, conservatoare. Structura multinațională a statului și apropierea de Asia sînt date ce influențează continutul formării muzicale de aici. Cel de al cincelea continent este pe cale să formeze o respectabilă școală muzicală, de unde pînă acum avea de urmat doar drumul vestului european Londra, Leipzig, Viena, Frankfurt, acolo unde s--au și format, dealtfel și clasicii lor : Alfred Hill (1870—1960), Percy Grainger (1882—1961), Margaret Sutherland (n. 1897).

Generația de compozitori activi în acest moment este numeroasă, reprezentanții ei urmînd variate căi de realizare. O personalitate prolifică este Larry Sisky (n. 1934), fervent partizan al desprinderii de tradițiile excesiv conservatoare Cel mai radical și totodată cel mai renumit compozitor contemporan australian, Richard Meale (n. 1932) a topit o mulțime de influențe în opera lui de o deosebită forță expresivă. Meale, observă comentatorii, dovedește mai ales o știință subtilă a gradării. În schimbul de idei privind poziția compozitorilor australieni, încă de acum vreo 12 ani Meale și-a exprimat opinia în acești termeni : a se asocia tendințelor europene actuale ar însemna o evidentă sterilizare. N-ar fi mai bună nici apropierea de orizontul sud-est asiatic. Compozitorul australian are șansa unei dezvoltări libere, are șansa de a deveni muzician nu într-o schemă limitată de expresie, ci în „satul universal".

★

In ultima vreme au apărut cîteva cărți importante în domeniul terapiei muzicale, disciplină în care, după îndelungate studii și tatonări s-a ajuns, la nivelul unor concepții serios fundamentate. Oferim cîteva exemple din literatura germană de specialitate : este vorba despre lucrarea *Terapia muzicală pentru copii* de Jutta Brükner, Ingrid Mederacke și Christel Ulbrich (Berlin, 1982), care conține o bogată ilustrare, prin exemple, de folosire a instrumentelor muzicale, a vocii, jocului și mișcării, a mijloacelor prin care copiii devin conștienți de propriul lor corp, de propriile lor sentimene. Un capitol special se dedică ritmului. Scopul principal este acela de a înlătura din psihologia infantilă manifestările de agresivitate și de a le dezvolta relații sociale pozitive.

O carte a lui Christoph Schwabe : *Terapie muzicală activă în grup, destinată pacienților maturi* (Stuttgart, 1983), descrie cu subtilitate și bogăție de amănunte „activizarea și eliberarea proceselor social comunicative într-un domeniu care nu este cel al cuvîntului" — și aceasta prin practicarea muzicii clasice, prin dans, prin cîntare, improvizație liberă, sau chiar prin emisia elementară de sunete, onomatopee etc. Se dau iarăși multe soluții și sugestii. Specialiștii în domeniu exclud în orice caz o idee care circula mai demult — anume ideea de a compune muzică cu *program* în scop curativ.

În sfîrșit, în *Marburger Schriften zur Medizingeschichte* a apărut volumul IV, de Rudolf Schumacher, intitulat *Muzica în psihiatria secolului al XIX-lea* (înainte de aceasta, W. F. Kümmel studiase asocierea dintre muzică și medicină între anii 800 și 1 800). În ceea ce privește secolul trecut, tratarea bolnavilor psihici a suferit transformări radicale, astfel încît și folosirea muzicii în terapia de recuperare a evoluat mult, pe linia unor eforturi autentic umanitare. Autorul descrie atribuirea de instrumente muzicale de tot felul, formarea de coruri, de orchestre, organizarea unor cursuri de teorie muzicală, de cîntec vocal și instrumental pentru bolnavi. Tot în scopuri terapeutice în aceeași perioadă muzica și-a găsit și o utilizare mai „dură" : în așezămîntul din St. Rémy, Franța, „șocul terapeutic" se administra asociind unui duș rece ca gheața un vacarm sonor de orgă, tobe și trîmbițe.

Ioana IERONIM

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

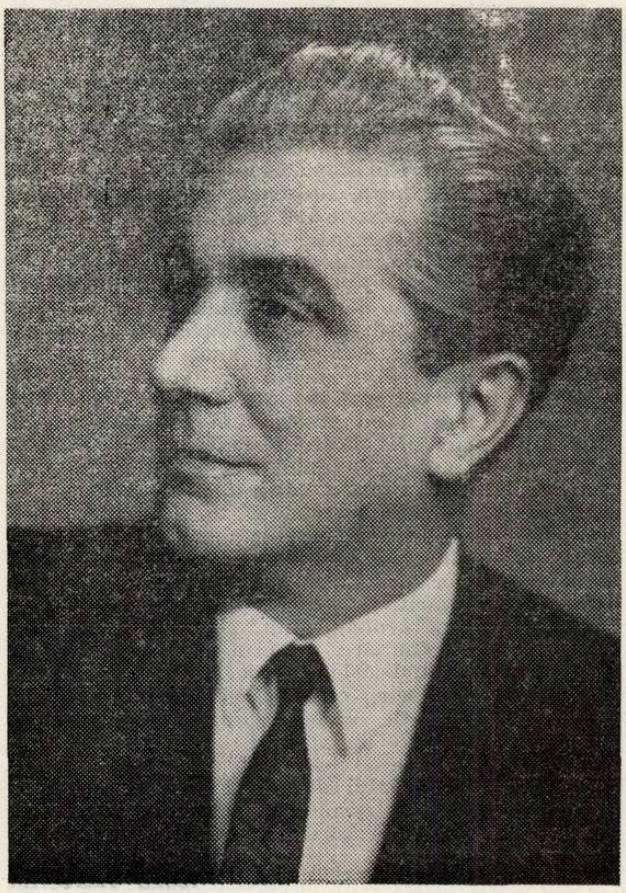
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

EMIL LERESCU

PORTRAIT

Cristina SÂRBU

Quatre vastes ouvrages pour la scène lyrique — les opéras *Ecaterina Teodoroiu*, *Peneș Curcanu*, *D'ale carnavalului* et *Steaua fără nume* — ceux-là seuls et encore est-ce suffisant pour que le nom du compositeur Emil Lerescu figurât dignement au tableau d'honneur de l'histoire de la musique roumaine contemporaine ! Mais sa liste d'opus comprend en plus un nombre impressionnant de compositions dédiées aux genres les plus divers — musique de scène, illustration musicale, musique vocale-symphonique, musique de chambre, musique symphonique, musique chorale, lieder... Mises côte à côte, toutes ces oeuvres tracent le portrait vivant du compositeur. Dans les pages suivantes nous nous efforcerons de définir les caractères dominants de son style et de sa conception créatrice.



Emil Lerescu doit sa formation musicale au Conservatoire de Bucarest, où, de 1941 à 1946, il se trouva sous la direction de maîtres des plus réputés : Ioan D. Chirescu (théorie, solfèges), Mihail Jora (harmonie, contrepoint, fugue, orchestration, formes musicales), Constantin Brăiloiu (histoire de la musique, folklore), Maria Fotino (piano). Au long du temps, de nombreux prix de composition vinrent lui reconnaître ses incontestables qualités de créateur : le prix de l'Union des Compositeurs de la R.S. de Roumanie (1976) ; le titre de lauréat du Festival et Concours national „Cîntarea României", édition 1981 (pour le poème-madrigal *În vaduri ape repezi curg)* et édition 1984 (pour l'opéra comique *D'ale carnavalului,* évoqué tout à l'heure). La diversité des thèmes embrassés par sa pensée créatrice apparaît parfois de prime abord, dans le titre même de l'oeuvre ;ainsi, le passé glorieux de la patrie l'inspire dans les opéras *Ecaterina Teodoroiu* et *Peneș Curcanu,* comme dans le triptyque pour choeur a cappella *Pe aici nu se trece* (1968) (Par ici, on ne passe pas),alors que le présent plein d'essor et d'aspiration de la Rou-

manie d'aujourd'hui s'exprime dans l'ode pour baryton, choeur mixte et orchestre sur des vers de Victor Tulbure *Ţara mea, te laud şi te cînt* (1969) (Eloge et chant à toi, mon pays), la suite symphonique *Pe culmi însorite* (1952) (Sur les cîmes ensoleillées), ou encore le choeur *Vrem pace în lume* (1961) (Nous voulons la paix dans le monde). D'autres pages de musique, aux teintes vives, dépeignent le pittoresque du pays : *Pe drumul colbuit trecea o şatră* (1954) (Sur la route poussiéreuse une caravane tzigane passait) — tableau symphonique ; *Alai de nuntă* (1958) (Cortège nuptial) — pièce rhapsodique. Des poèmes en vers de la littérature folklorique ou savante sont transfigurés, sous des titres homonymes, dans une musique appropriée : *Mioriţa* (1966) (une ballade pour soli, choeur mixte et piano à partir de la célèbre ballade populaire du recueil folklorique de Vasile Alecsandri) ; *Nunta Zamfirei* (1969) (Les noces de Zamfira), une rhapsodie chorale sur le beau poème de George Coşbuc. L'opera *D'ale carnavalului* (Au carnaval) immortalise en musique la fameuse pièce homonyme du dramaturge I.L. Caragiale, de même que son autre opéra *Steaua fără nume* (L'étoile sans nom) reprend la pièce devenue classique de M. Sebastian. De grands cycles de lieder : *Fîntîni şi stele* (1973) (Fontaines et étoiles) ; des ouvrages de chambre de la meilleure inspiration : *Pe taste albe şi negre* (1981) (Sur les touches blanches et noires), ce trois cycles pour piano ; *Triptyque pour violoncelle seul* (1981) ; un cycle de poèmes-madrigaux pour soli, recitant, orgue et ensemble instrumental de chambre : *Întoarcere la marele fluviu* (1978) (Retour au grand fleuve). *Cantata camerală* (1979) (Cantate de chambre) sur des vers de Ion Brad, George Tomozei et Eugen Frunză ; *Timp recompus* (Temps recomposé) et *Melisme* (Mélismes), les deux de 1980, pour quatuor à cordes et resp. quintette à vents ; *Adoraţie* (1983) (Adoration), un cycle de lieder pour voix et piano, etc.

Le goût pour les genres musicaux divers impliquant le chant vocal s'est manifesté des les premiers débuts du créateur. Ses oeuvres dans ce domaine se définissent par la prédominance de la mélodie, le caractère *cantabile*, la qualité de l'harmonie, l'image musicale suggestive, la clarté de la forme, le caractère accessible. Nous conformant au désir du compositeur, nous concentrerons notre analyse de sa création musicale sur ses quatre grands opéras, dont le premier dans l'ordre chronologique c'est *Ecaterina Teodoroiu*, un hommage à la célèbre héroïne de guerre dont le nom s'est inscrit en lettres de feu et de sang dans le livre de l'épopée nationale roumaine.

Le libretto est de Nicolae Tăutu. Le sujet, bien connu et cher à tout coeur roumain, amène sur la scène — à travers la parole et le son — l'image de ces vaillants guerriers de 1916 qui ont immolé leur vie pour défendre la terre des ancêtres. Ce généreux thème a inspiré au compositeur des pages de musique magistralement conçues. Il convient avant tout de faire ressortir le caractère de poème de la partition : c'est, dans une mesure egale ,un opéra-poème héroïque, un opéra-hommage de vastes dimensions (trois actes, cinq tableaux) et de grand souffle dramatique. Cela explique les pages descriptives, évocatrices, lyriques , intercallés entre les épisodes dramatiques, de stricte et intense action. Le dernier acte de l'opéra est le plus dense, le plus riche en événements scéniques autant qu'en pages musicales inspirées. Après la bouleversante scène où le père inscrit lui-même dans le registre des morts son propre fils, après le serment de lutte et de sacrifice prêté par le peloton d'Ecaterina Teodoroiu devant le drapeau du régiment, après l'attente anxieuse, puis le déclenchement de l'attaque, la certitude de la victoire amène comme un dénoûment douloureux la prise de conscience du prix qu'elle a exigé — la vie d'Ecaterina. Impressionne vivement l'aria de Pănoiu — le fiancé de la jeune fille —, un *largo doloroso e agitato* („Furtună, amară furtună"/Orage, amer orage), de même que l'épisode du dernier salut devant le corps inanimé de l'héroïne qui s'est immolée dans la fleur de l'âge sur le champ d'honneur pour défendre le pays envahi par l'ennemi. Elle demeurera vivante cependant dans l'âme de tous ceux qui parlent la langue des fils de cette terre.

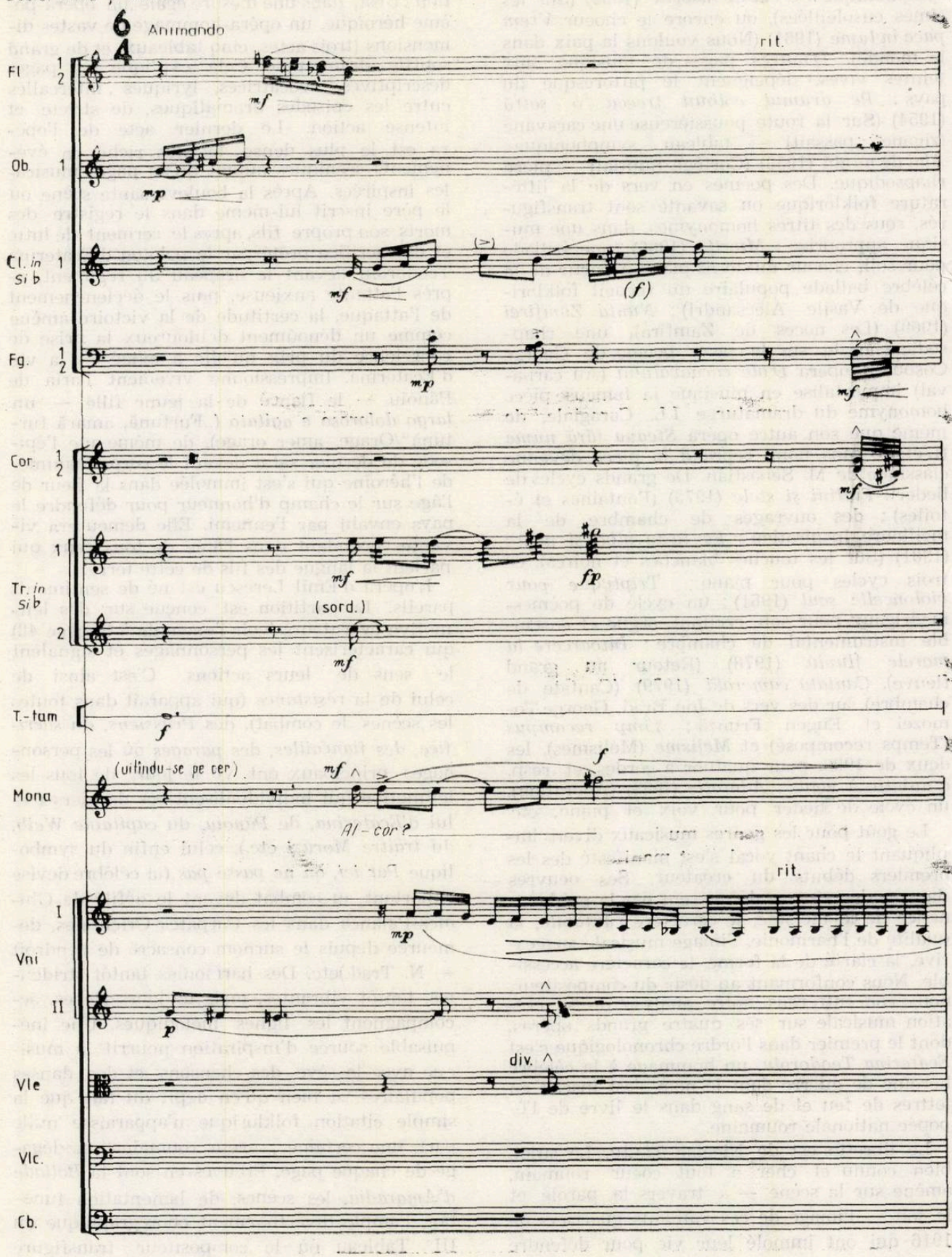
L'opéra d'Emil Lerescu est né de sentiments pareils. La partition est conçue sur des leitmotive évocateurs (voir l'exemple à la page 48) qui caractérisent les personnages et signalent le sens de leurs actions. C'est ainsi de celui de la *résistance* (qui apparaît dans toutes les scènes de combat), des *Prussiens*, du *sacrifice*, des *fiançailles*, des *parages* où les personnages principaux ont vu le jour, de tous les leitmotive qui individualisent ces derniers (celui d'*Ecaterina*, de *Pănoiu*, du *capitaine Weib*, du *traître Moruzi* etc.), celui enfin du symbolique *Par ici, on ne passe pas* (la célèbre devise exhortant au combat devant le défilé de Ghimes-Palanca dans les Carpates Orientales, demeurée depuis le surnom consacré de l'endroit — N. Trad.)etc. Des harmonies tantôt stridentes, tantôt vibrantes, mais toujours riches, accompagnent les lignes mélodiques. Une inépuisable source d'inspiration nourrit la musique avec la sève des chansons et des danses populaires, si bien qu'en dépit du fait que la simple citation folklorique n'apparaisse nulle part, une certaine „saveur roumaine" se dégage de chaque page. Preuves en sont la *Ballade d'Amaradia*, les scènes de lamentation funèbre, l'ample divertissement chorégraphique du IIIe Tableau où le compositeur transfigure

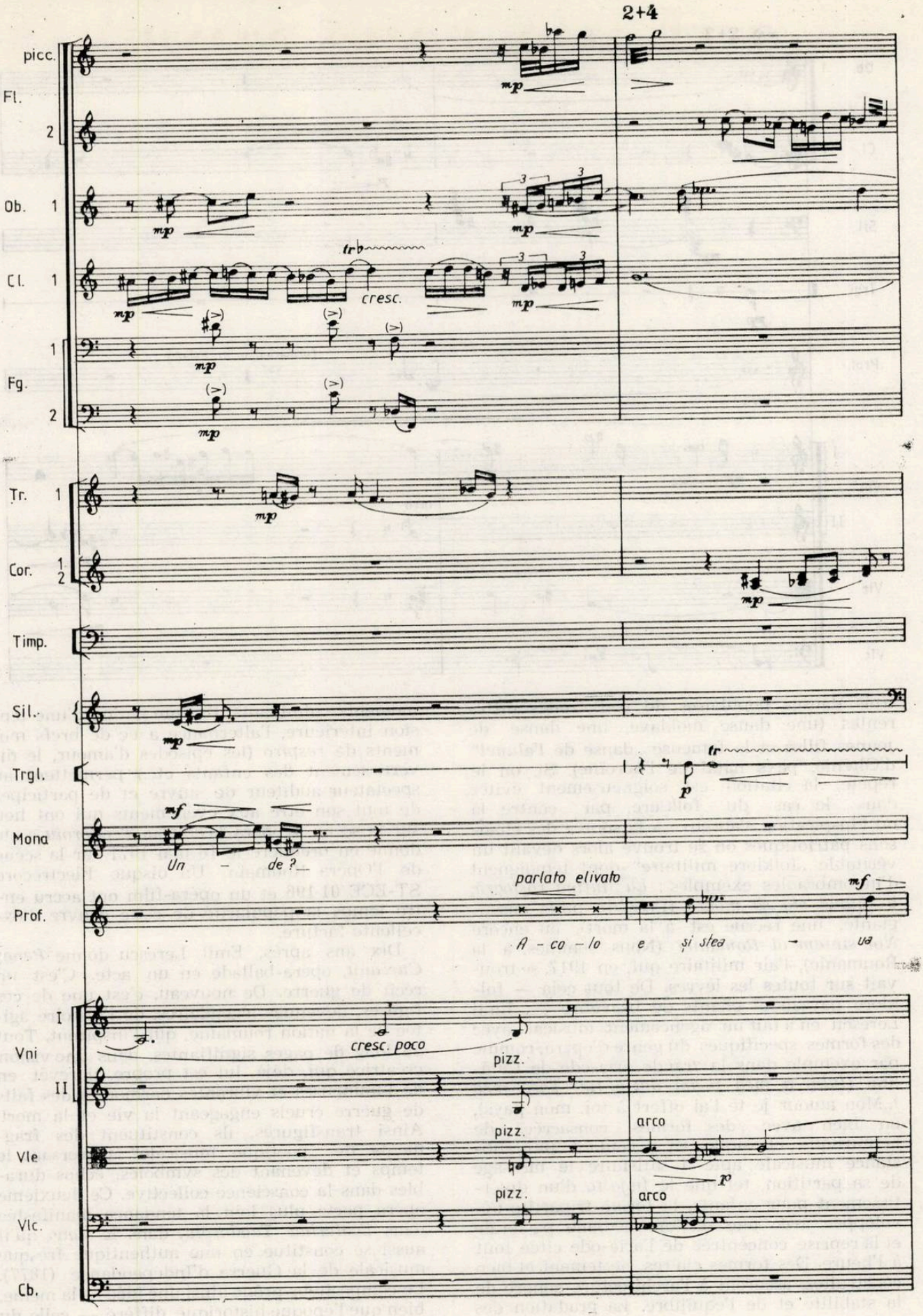
STEAUA FĂRĂ NUME

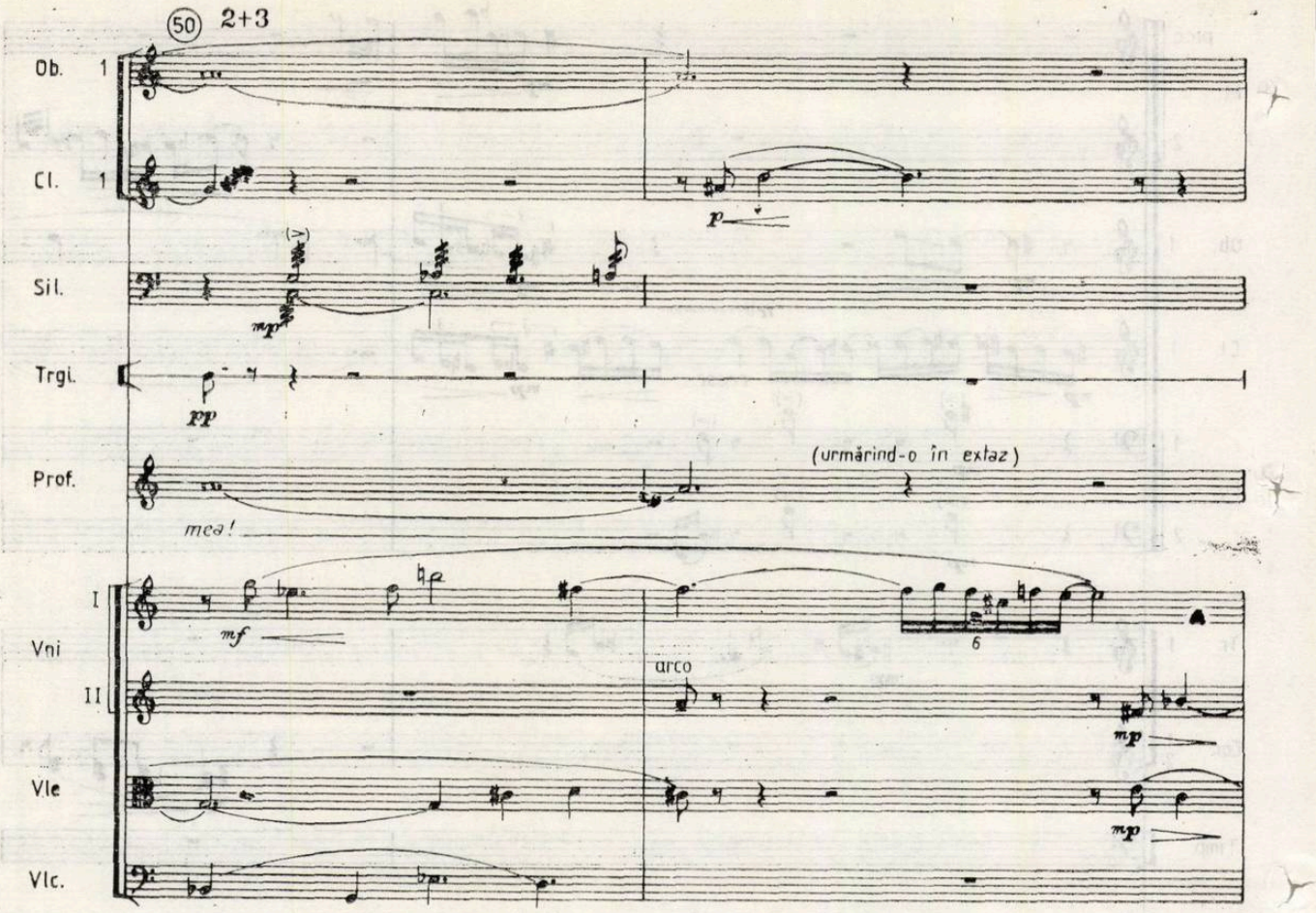
Fragment din sc. V-a, act. II

Duetul Mona și Miroiu

EMIL LERESCU




picc.
Fl.
2
Ob. 1
Cl. 1
trb
cresc.
1
Fg.
2
Tr. 1
Cor. 1 2
Timp.
Sil.
Trgl.
tr
Mona
Un – de ?
parlato elivato
Prof.
A – co – lo e si stea
I
Vni
II
cresc. poco
pizz.
Vle
arco
Vlc.
Cb.



trois danses populaires de trois zones différentes (une danse moldave, une danse de jeunes filles et la fameuse „danse de *l'alunel*" d'Olténie, pays natal de l'héroïne). Si, on le répète, la citation est soigneusement évitée dans le cas du folklore, par contre là où l'inspiration s'abreuve à la source des chansons patriotiques on se trouve alors devant un véritable „folklore militaire" dont témoignent d'innombrables exemples : *La fîntîna roşioară, o cătană stă să moară* (Près du puits ensanglanté, une recrue est à la mort), ou encore *Noi sîntem ai României* (Nous sommes à la Roumanie), l'air militaire qui, en 1917, se trouvait sur toutes les lèvres. De tout cela — folklore paysan et chants de bravoure —, Emil Lerescu en a fait un agencement musical avec des formes spécifiques du genre d'opéra, comme par exemple dans la grande aria-ode de Cătălina (*Iubirea mea ţi-am dat-o ţie, Ţara mea* /„Mon amour je te l'ai offert à toi, mon pays), ou bien avec des formes consacrées de la musique classique, en y coulant une substance musicale apte à satisfaire le message de sa partition, tel que le *fugatto* d'un divertissement pour enfants, la forme tripartite développée avec une section mediane pastorale et la reprise concentrée de l'aria-ode citée tout à l'heure. Des formes claires, nettement et bien construites, assurent à l'architecture sonore de la stabilité et de l'équilibre. La gradation des moments culminants, l'accumulation d'une tension intérieure, l'alternance avec de brefs moments de *respiro* (les épisodes d'amour, le divertissement des enfants etc.) permettent au spectateur-auditeur de suivre et de participer de tout son être aux événements qui ont lieu sur la scène. L'opéra *Ecaterina Teodoroiu* a été donné en première le 16 mai 1971 sur la scène de l'Opéra Roumain. Un disque Electrecord ST-ECE 01 196 et un opéra-film ont accru entre temps la popularité de cette oeuvre d'excellente facture.

Dix ans après, Emil Lerescu donne *Peneş Curcanu,* opéra-ballade en un acte. C'est un récit de guerre. De nouveau, c'est une de ces figures, devenues légendaires, de l'histoire agitée de la nation roumaine, qui l'inspirent. Tout au long de pages signifiantes, dans une vision créatrice qui, déjà, lui est propre, il revêt en de lumineuses et vibrantes harmonies des faits de guerre cruels engageant la vie et la mort. Ainsi transfigurés, ils constituent des fragments de „poétique musicale" traversant le temps et devenant des symboles, échos durables dans la conscience collective. Ce deuxième opéra porte plus loin la tendance manifestée dans *Ecaterina Teodoroiu,* dans le sens qu'il aussi se constitue en une authentique fresque musicale de la Guerre d'Indépendance (1877). Le compositeur prône ainsi une idée — la même, bien que l'époque historique diffère — celle du

sacrifice suprême librement consenti par les héros afin de sauvegarder la patrie en danger.

Le libretto en est la ballade *Peneş Curcanu* du poète Vasile Alecsandri. La partition est assez éloignée de la traditionnelle forme du spectacle d'opéra, aussi l'audition en concert est-elle également efficace que ce dernier. Car, dans ce deuxième cas, l'oeil vient seulement ajouter à l'ouïe, un surcroît de concret. L'opéra est construit à partir des exploits de bravoure narrés par le héros (Peneş Curcanu), les moments de participation immédiate à l'action restant peu nombreux. En échange, la force d'évocation des paroles du narrateur est particulièrement grande. L'oeuvre comprend un seul acte, mais s'y ajoutent un Prologue et un Epilogue, à leur tour sous-divisés en sections distinctes. Le Prologue en contient cinq. Dès les premières mesures de l'orchestre, l'oreille distingue un signal de clairon bien connu (section I). Puis, le personnage principal (Peneş Curcanu) commence son recit : „*Plecat-am nouă din Vaslui şi cu sergentul zece...* „C'est neuf qu'on étaient en partant de Vaslui, et avec le sergent, dix . . ./(section II). Peu à peu, par le mot et le son, l'épisode historique prend forme et le caractère des personnages s'individualise. La scène des fantassins (section III) met au premier plan les figures des soldats prêts au combat. Ensuite, une séquence lyrique apaise l'atmosphère et la rend plus légère. C'est la chanson de la mère de Cobuz à travers de laquelle le compositeur exprime avec beaucoup de sentiment l'amour de tous ceux qui accompagnent en pensée les jeunes gars partis au champ d'honneur (section IV). Ce moment a été fort bien analysé par Grigore Constantinescu dans l'étude de l'opéra publié dans *Muzica* no. 5/1982. L'auteur y trouve : „. . . un lyrisme nuancé, aux reflets de doinas, avec des teintes d'ombre jetées par la berceuse combinée à la complainte funèbre". La même conjugaison affective (amour/douleur) reparaît dans l'ample recitatif mélodique de Peneş Curcanu qui clôt le Prologue (section V). L'idée (qui apparaît dans le texte aussi bien que dans la musique) se retrouve au finale de l'acte dans les vers : *Aduceţi un ulcior cu apă de sub stîncă/Să sting pojarul meu de dor/Şi jalea mea adîncă* . . . (Apportez-moi de l'eau limpide, de l'eau de roc/Pour éteindre le feu qui consume mon coeur/Et ma douleur profonde. . .).

Le plan de cet acte unique est bien conçu. Le fil rouge se trouve continuellement dans les mains du personnage principal (P.C.) sur tout le trajet des six grands moments solo :

1. La mort de Cobuz et le guet de l'ennemi
2. Le portrait de Ţinteş
3. La mort de Ţinteş
4. La mort de Vlad et de Bran
5. La description de la bataille
6. La vertu militaire

Entre ces moments solo s'intercallent différentes scènes qui rehaussent le récit le transformant en action : *Sc. 1* — aria de Cobuz où la voix s'accompagne d'un solo de flûte ; toute la scène atteste un authentique et frappant caractère folklorique. *Sc. 2* — la danse, le choeur et l'orchestre contrastent fortement et nécessairement avec le tragique moment de la mort de Cobuz évoquée par Peneş.*Sc. 3* — avec de subtiles nuances psychologiques, la scène révèle la tension qui s'accumule au cours du guet effectué par les deux camps hostiles (choeur). *Sc. 4* — elle témoigne d'un caractère particulier ; l'action se déroule dans le camp ottoman, sous la tente d'Osman Pacha. Un fin humour, savoureux par ailleurs, pimente les évocations historiques (Allah, Allah . . ., toutes sortes d'autres détails d'atmosphère ottomane) dans un face-à-face des deux camps ennemis — l'armée turque et les braves fantassins de Peneş. *Sc. 5* — une musique vocale-symphonique évoque le déroulement acharné de la bataille. *Sc. 6* — le moment Ţinteş (aria et quatuor vocal). *Sc. 7* — épisode culminant (le dialogue Vlad-Bran) où la tension du guet nocturne arrive à son comble. *Sc. 8* — elle a un rôle symbolique. L'auteur a intitulé la scène „La voix de la Patrie" parce qu'elle doit évoquer ce très puissant sentiment patriotique au nom duquel les héros s'en vont au combat décidés à y laisser leur vie. *Sc. 9* — l'attaque de la redoute des Plevna, apogée symphonique de l'opéra. *L'épilogue* la complète nécessairement. Le choeur et l'orchestre glorifient par des accords substantiels les sacrifices des jeunes braves tombés au champ d'honneur. De nouveau se fait jour dans la partition une construction en sections distinctes juxtaposant un *larghetto tranquillo* (section I) et une mélopée qui se développe en polyphonie dont les grandes valeurs sont faites pour évoquer le recueillement devant le sacrifice ; un *moderato poco marcato* (section II), en fait un choral contrapuntique aux aspects de canon et avec des énoncés rythmiques de marche, et un *andantino malinconico* (section III) qui continue dirait-on le fragment de choral en l'amplifiant d'une idée musicale de facture hymnique, sur les vers : *Glorie eroilor/Glorie vitejilor/Slavă, slavă/Bravi eroi ai neamului* (Gloire aux héros/Gloire aux braves/Gloire, Gloire/Vaillants héros de la nation).

Tout comme dans *Ecaterina Teodoroiu*, le compositeur, là encore, évite la citation folklorique. En échange, la chanson et la danse populaires ne sont jamais absentes — comme atmosphère — se manifestant par des intervalles et des rythmes caractéristiques du folklore paysan. Les choeurs méritent une attention spéciale. Emil Lerescu s'y montre dans tout son art, sachant manier les voix, capable d'en tirer des effets surprenants. Les pages chorales sont extrêmement variées comme expressivité et nuances, depuis la quasi-citation du folklore militaire à l'évocation stylisée du finale. Harmonie, polyphonie, contrepoint, hétérophonie latente, inflexion modales, échelles chromatiques ou hexatonales..., tout cela

est utilisé avec de l'inspiration selon le moment respectif, dans une orchestration polychrome et aérée ; et tout cela complète l'expressivité du texte avec ce „par-delà" la parole si propre à l'art des sons. Dans ce sens, le recit de la mort de Ţinteş nous semble un exemple édifiant.

Sur la chemise du disque avec l'enregistrement intégral de l'opéra *Peneş Curcanu* (ST-ECE 01509), une appréciation faite par le compositeur Ion Dumitrescu retient notre attention car elle nous semble propre á être placée en exergue à toute analyse portant sur la conception créatrice d'Emil Lerescu : „... il ne brave pas le public..." mais simplement „il désire sincèrement et de tout son coeur *à l'amener* à l'opéra, à l'émouvoir, à l'éduquer". Aussi, ses efforts sont-ils, à ses yeux, récompensés par le seul fait qu'un nouveau titre d'oeuvre s'ajoute à sa musique, accueilli comme il le désire. L'opéra *Peneş Curcanu* était reçu avec la même chaleureuse compréhension. Preuves en sont les succès remportés tant à l'occasion de la première audition radiophonique (novembre 1977) qu'à celle de la première sur la scène de l'Opéra Roumain de Iaşi le 13 décembre 1981.

Le troisième opéra que nous présenterons est composé sur un texte littérraire. Un texte devenu classique, choisi dans l'oeuvre de l'illustre dramaturge I. L. Caragiale. Plus d'une fois les compositeurs roumains se sont inspirés des pièces de ce grand écrivain pour créer des partitions devenues, à leur tour, des pages de référence dans l'histoire de la création lyrique roumaine. C'est le cas de *Năpasta* de Sabin Drăgoi (à partir de la nouvelle homonyme), *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* de Matei Socor... Emil Lerescu enchaîne, et crée *D'ale Carnavalului*. C'est là son troisième opéra. Il s'est approché de ce chef-d'oeuvre du genre — adaptant le texte littéraire et réalisant lui-même le libretto — avec l'attention et le respect requis. Il chercha à surprendre dans sa musique toute la subtilité des fameuses répliques se succédant à une allure d'une vivacité unique entre des personnages devenus aussi classiques que l'écrivain qui les a conçus.

Le plan de l'opéra prévoit — en dehors de l'action scénique imaginée par Caragiale même — quelques épisodes supplémentaires dictés par l'économie du genre. Des scènes d'ensemble musical — le bal, la rue, le cortège des masques et même quelques personnages comme le narrateur et la bouquetière — s'ajoutent à la variante originale du texte et l'enrichissent, le „colorent" d'une manière heureuse. Le résultat en est un opéra comique en trois actes, Prologue et Epilogue.

L'action se passe à la fin du siècle passé dans un quartier des faubourgs bucarestois. Jadis, lors d'un concours, Caragiale avait présenté sa pièce de theâtre avec l'exergue : *Allegro*. Et, de fait, aucun autre terme — que ce terme *musical* — ne pouvait mieux convenir pour suggérer le rythme fou des événements. Emil Lerescu l'a repris avec plaisir et succès. Les scènes de l'opéra se succèdent rapidement dans un commentaire musical tiré à l'essence. Quelques accords prégnants qui ouvrent la partition fixent d'emblée l'atmosphère où vont évoluer les personnages. Le Prologue tout entier a le rôle d'introduire le spectateur dans le climat de ce temps révolu. Suivent quelques solos instrumentaux (violoncelle, célesta) qui, après la stridente explosion sonore du début illustrant le vacarme d'un carnaval, tracent en dessins mélodiques les principaux repères du cadre où vont se passer de „bouleversantes" scènes d'amour et se croiser de pathétiques accusations d'infidélité ! Les sonorités d'une valse désuète nous emportent à n'en pas douter dans l'ambiance d'un authentique faubourg d'antan à Bucarest... Dès lors, tout ce qui se passe sur la scène s'englobe dans les quelques mots qui se constituent en leitmotiv littéraire de l'opéra :*De-astea, de-ale noastre, de la noi, Mare bal !* (C'est bien cela, c'est de chez nous, Grand bal !).

On pouvait craindre que se trouvant devant le modèle hors pair de l'opéra *O noapte furtunoasă* de son aîné Paul Constantinescu, Emil Lerescu fût tenté de s'engager sur la même voie au succès assuré. Loin de là. Notre compositeur choisit un autre chemin, rapproché mais en même différent de celui de Paul Constantinescu. Les procédés musicaux, propres à la pensée compositionnelle roumaine — le modalisme notamment — sont filtrés à travers sa personnalité créatrice. A nouveau, il sélectionne ses leitmotive. Se maintenant avec soin aux suggestions du texte caragélien, Emil Lerescu respecte de très près la „musique" des mots, les „sonorités" vivement colorées des exclamations pimentées si fréquentes dans le jargon des faubourgs, et il les fait valoir d'une façon ingénieuse par sa propre musique. Du récitatif à l'aria, du parler en groupe aux grandes scènes d'ensemble chantées dans les trois actes, c'est toute une partition qui s'enchaîne, signée par une main sûre de son métier et heureusement inspirée. Lyrique par excellence, Emil Lerescu pratique de préférence les phrases amples, soutenues, auxquelles une action comico-sentimentale savoureuse offre comme prétexte d'excellents textes. Les harmonies, tantôt paisibles, tantôt bruyantes, l'orchestration „entrent" dans l'atmosphère de la pièce de Caragiale suggérant tantôt l'épaisse poussière étendue par le temps sur des événements qui portent en eux la marque du passé, tantôt la débordante vitalité de gestes et d'épisodes plus actuels que jamais. L'opéra est prêt. Il attend le lever de rideau et les applaudissements des spectateurs. Composé en 1978/79 (un *tempo aliegro !*), l'opéra a déjà été présenté, mais en concert seulement (1982).

Nous l'avons écouté avec un réel plaisir car, sous ce vêtement sonore si bien conçu, la pièce se retrouve partout.

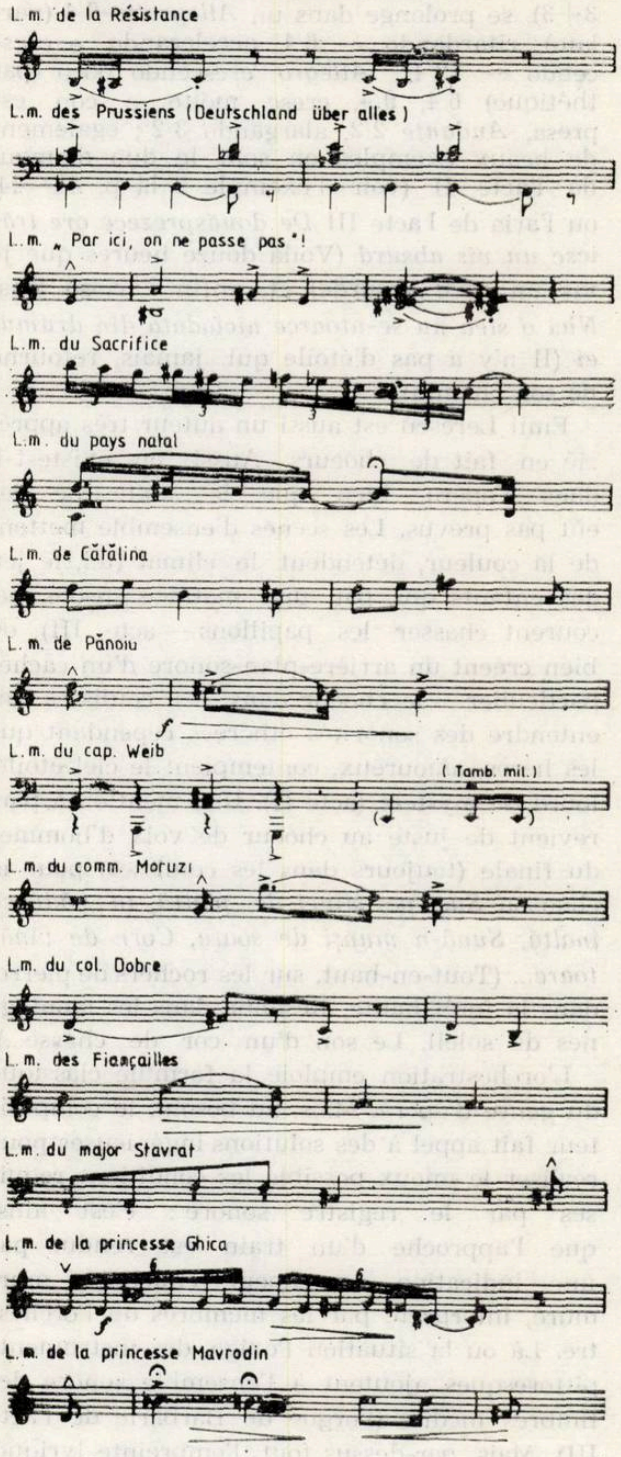
Il est interessant d'observer la sphère des préoccupations du compositeur dans le choix de ses thèmes. Après l'élan héroïque de *Ecaterina Teodoroiu* et *Peneş Curcanu,* après la comédie approchant la caricature dans *D'ale Carnavalului,* voici que le „ton" change, glissant tout doucement vers les zones d'un lyrisme tendre La pièce de Mihail Sebastian, *Steaua fără nume* (L'étoile sans nom), lui sembla idéale pour servir de support littéraire à son quatrième opéra. Ici encore, le libretto lui appartient. Progressivement se configure les personnages d'un bourg provincial début de siècle, tuant d'ennui, dépourvu de tout intérêt spirituel, banal pour tout dire, où, à la vitesse d'une comète, apparaît un jour un personnage d'un autre monde, le monde de l'argent, des jeux de hasard, des toilettes fastueuses, des nuits blanches... Mona, le professeur Miroiu, Udrea, Mademoiselle Cucu, le chef de gare, Grig... autant d'univers psychiques divers, devenant le canevas où le compositeur applique son talent, son bon métier et surtout son inspiration mélodique, en réalisant des pages musicales sur mesure.

L'architecture de l'opéra est formée d'un Prélude *Intr-o mică gară provincială* (Dans une petite gare de province) et trois actes : I. Voyageur sans place (14 scènes) ; II. Là-haut, près d'Alcor, se trouve l'étoile sans nom (5 scènes) ; III. Elle ne rentrera plus jamais (9 scènes). La rencontre des deux univers — celui éblouissant, mais faux, de Mona, et celui du professeur Miroiu, authentique mais pesant à force de banalité dans une existence grise et vouée à l'anonymat définitif — est l'occasion de révélations douloureuses, parfois même tragiques. Mona est contrainte pourtant à rentrer dans son monde à elle que, maintenant, elle ne désire plus mais auquel elle appartient. Les habitants de la petite ville se résignent à leur tour, accrochés qu'ils sont par la force des choses à une destinée rendue encore plus difficile à supporter par la prise de conscience d'une autre, à l'apparence de beauté et de richesse ... Tout en suivant le jeu dangereux du hasard qui entraîne les personnages dans la ronde des événements, le compositeur n'oublie pas un instant l'échec qui, immanquablement, marquera la fin. Dès lors, dans les scènes comiques et même dans les merveilleuses pages chantant l'amour, comme dans les innombrables fragments illustrant la vie quotidienne du bourg „petite province", une note tragique, une onde de tristesse est présente. La musique suit le profil des personnages et même les nuances de leur transformation psychique. Le créateur utilise toutes les occasions que le texte lui offre pour construire des airs amples, à large souffle. Un admirable exemple en est l'aria-lied *E o carte minunată*/C'est un livre merveilleux/du professeur Miroiu, qui débute par un *Andante sensibile* — 6/4 (2+4, puis 3+3), se prolonge dans un *Allegretto*-9/4 (parlato), ritardando — 6/4, accelerando e crescendo — 12/4, *Allegro* crescendo poco (pathétique) 6/4, 9/4, cresc. molto e con espresa, *Andante* 2/2, alargando 3/2 ; également de beaux exemples en sont le duo d'amour de l'acte II (voir l'exemple à la p. 42—44) ou l'aria de l acte III *De douăsprezece ore trăiesc un vis absurd* (Voilà douze heures que je vis un rêve absurde) et, enfin l'arioso final *Nici o stea nu se-ntoarce niciodată din drumul ei* (Il n'y a pas d'étoile qui, jamais, retourne de son chemin).

Emil Lerescu est aussi un auteur très apprécié en fait de choeurs. Aussi, en existe-t-il dans l'opéra, bien que le texte ne les eût pas prévus. Les scènes d'ensemble mettent de la couleur, détendent le climat (tel, le jeu des enfants qui, par une matinée ensoleillée, courent chasser les papillons — acte III), ou bien créent un arrière-plan-sonore d'un cachet particulier — le choeur dans les coulisses fait entendre des sonorités éthérées cependant que les héros, amoureux, contemplent le ciel étoilé, lourd de mystère (acte II). Une mention à part revient de juste au choeur de voix d'hommes du finale (toujours dans les coulisses) pour la chanson *Sus, pe stînci de piatră, în pădurea înaltă, Sună-n munți de soare, Corn de vînătoare...* (Tout-en-haut, sur les rochers de pierre, dans la forêt haute, Résonne dans les montagnes du soleil, Le son d'un cor de chasse...).

L'orchestration emploie la formule classique du genre d'opéra. Mais, au besoin, le compositeur fait appel à des solutions ingénieuses pour réaliser le mieux possible les conditions requises par le registre sonore : c'est ainsi que l'approche d'un train est rendue par une indication de choeur chuchoté, murmuré, interprété par les membres de l'orchestre. Là où la situation l'exige, des instruments pittoresques ajoutent à l'ensemble sonore des timbres inédits (l'orgue de Barbarie de l'acte III). Mais, par-dessus tout, l'empreinte lyrique, avec de profondes implications psychiques, avec des aspirations à un autre genre de vie qui, hélàs, échappe... L'exergue de l'opéra en est significatif : „Il est des soirs où le ciel bruisse comme s'il était vivant/Ecoute comme frémissent les forêts, les océans... Soirées d'appels, soirées tardives.../Quand sur la dernière étoile, dans le calme des nuits blanches le même appel existe..." :

LES LEITMOTIVE DE L'OPÉRA ECATERINA TEODORIU



Nous interrogions le compositeur sur lequel des genres musicaux se dirige à présent sa pensée. Promptement, il répond : le lied.

Voilà donc comment aprés les grandes formes de l'opéra, le créateur sent le besoin d'une atmosphère musicalement plus intime (besoin déjà manifesté, au fond, dans *Steaua*...). En réalité, toute sa carrière est marquée par l'apparition, de temps à autre, de lieder de differentes nuances, expressions, teintes.... Ils sont écrits sur des vers des plus grands poètes et écrivains : Eminescu, Arghezi, Mariana Dumitrescu, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc. Ils se groupent parfois en cycles. Toujours appréciés par les interprètes et la critique. Voici, par exemple, l'éloge que leur apporte Carmen Petra Basacopol : "... de bien réussies transpositions musicales de textes poétiques précieux. Librement construits, fondés sur une conception par excellence mélodique, ils ont un ton de confession de bonne qualité. Les sonorités delicates, les couleurs pastel, la variété rythmique sans être trop prégnante, les harmonies discrètes, les pédales longues ou les lignes polyphoniques à peine esquissées, les combinaisons modales et surtout l'emploi de la gamme hexatonale nous situent dans une atmosphère... impressionniste, les suggestions des vers étant traduites dans une expression musicale retenue mais intériorisée".

Retenu, intériorisé, profond, lyrique... mais aussi bien capable de substantielles échappées mélodiques... voici le compositeur Emil Lerescu. La variété des préoccupations, la facilité qu'il a de manier la plume tant dans ses pages instrumentales que vocales, le sérieux dont il aborde divers thèmes aux implications profondes, en juxtaposant sonorités, rythmes, timbres, couleurs, au profit de la plus fidèle des illustrations musicales de textes, tout cela définit sa personnalité créatrice dans le paysage musical roumain contemporain. „Je me considère, avant tout, un compositeur d'opéra" — nous disait maître Lerescu. Ses oeuvres le prouvent et sont de dignes exemples à suivre.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

București, 4 aprilie 1984

Tovarășe Redactor șef,

In numărul 12 din 1983 al revistei MUZICA a apărut o „dezbatere realizată de Rodica Sava pe baza unor emisiuni radiofonice" intitulată „Generoasele resurse ale identității creatoare". Nu este o dezbatere reală, ci o „realizare" *post festum* bazată pe mai multe convorbiri pe care muzicologul Vasile Donose le-a avut cu cîte unul sau doi muzicieni în cadrul unor emisiuni radiodifuzate, la distanțe destul de mari în timp.

Revista MUZICA publică fragmente din discuțiile pe care muzicologul Vasile Donose le-a avut cu compozitorii Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Liana Alexandra, Sorin Lerescu, cu muzicologul Vasile Tomescu și cu subsemnatul. În ceea ce mă privește, la emisiunea la care am participat, s-au mai aflat în fața microfonului doar tînărul compozitor Sorin Lerescu și cu Vasile Donose, cel care a găzduit discuția. Pe nici unul din ceilalți nu i-am văzut!

Este știut faptul că în funcție de necesitățile și durata emisiunii se produc eliminări ale unor părți. Evident că și adaptarea la publicarea în spațiul pe care-l poate oferi o revistă produce, ipso facto, noi eliminări.

Tocmai de aceea consider că este obligatoriu ca autorul să-și poată citi textul înainte de publicare pentru că se poate ca, prin eliminări succesive, centrul de greutate al ideilor să se deplaseze într-atît, încît însuși cel ce le-a conceput să nu le mai poată recunoaște.

Or, am constatat, cu regret, dispariția unor idei la care țineam foarte mult ca, de pildă, „Nimic mai prețios decît personalitatea artistului care să se manifeste într-un mod degajat..." *S-au substituit expresii și scurte pasaje, fără știrea mea.* Mă mulțumesc să semnalez numai cîteva :

1 — Spuneam : „Școala românească de care vorbim noi acum — care este în actualitate — s-a ivit prin anii '60". A apărut : „Școala românească de care vorbim noi acum, care este în actualitate, *s-a ivit prin deceniile* 5—6", — adică între 1940 și 1960 ! Ceea ce anulează, se înțelege, argumentarea mea ulterioară căci în deceniul al 5-lea „neoclasicismul" era activ, iar către 1950 expresionismul fusese revigorat prin descoperirea post-belică a școlii vieneze ; rău sau bine definite ca tendințe, nu se poate spune despre curentele în discuție că părăsiseră arena muzicii contemporane în această perioadă, după cum ar reieși din varianta care *nu* îmi aparține.

2 — Spuneam : „Pe plan mondial se constată o tendință de manifestare liberă a personalității fiecărui muzician, de unde și o anumită *divergență* în orientări. Același lucru aș putea spune că se observă într-o anumită măsură și în muzica românească". De ce a trebuit să fie înlocuit „divergență" cu „diversificare" nu înțeleg, cum înțeleg și mai puțin de ce a fost cmisă sintagma „într-o anumită măsură" ?

3 — Spuneam : „Există un schimb de idei mult mai viu" care a fost înlocuit cu „un dinamism extraordinar al ideilor și experiențelor", cînd eu, zgîrcit din fire, nu știu dacă am întrebuințat vreodată termenul „extraordinar" — căci știu bine ce înseamnă.

Mai sînt și alte substituiri aparent inofensive, care însă au contribuit la depersonalizarea celor spuse ; astfel încît m-am trezit în ficțiunea unei convorbiri monotone, cu interlocutori dintre care pe unii nu-i văzusem nici mult înainte, nici după aceea.

Rugîndu-vă să publicați aceste rînduri, rămîn cu stimă și mulțumiri.

Aurel STROE

Tovarășului
Dr. Vasile TOMESCU
Redactor-șef al revistei MUZICA

Stimate Tovarășe Redactor Șef,

Pentru acurateța informației pe care o aduce cititorilor distinsa publicație de față, doresc să atrag atenția asupra unor inadvertențe apărute în articolul criticului Edgar Elian intitulat „Consortium violae" (pag. 19 nr. 1/1984).

1. Recitalul subsemnatei, susținut în 9 nov. 1983 pe scena Ateneului Român, pe care-l recenzează criticul Edgar Elian, fără a binevoi să-mi acorde, cum se obișnuiește, titlul articolului sau măcar genericul afișului : *Comori muzicale ale sec. 17 — 18* poartă numele formației care m-a acompaniat aproximativ o jumătate a programului susținut ! Să fi suplinit oare dificultatea acompaniamentului lipsa ponderii în timp a „ocupării podiumului" de concert, justificînd titlul articolului ?! Nu. De astă dată valoroasa formație care mi-a dat concursul a avut de susținut un acompaniament simplu, reprezentînd transcripții făcute de mine după partituri pentru voce și pian, excepție făcînd piesa de Bach, în acompaniament original.

2. „Șlagărele recitalurilor de mezzo-soprane" pe care le-am inclus în program reprezintă piese *celebre* prin valoarea lor și nu prin asiduitatea interpretărilor, lucrări care, din păcate, au fost foarte rar sau deloc cîntate în ultimii 20 de ani. De cîte ori își aduc aminte melomanii să fi ascultat în concerte *Lamento d'Arianna*, sau *Aria de concert* de Mozart K. V. 505, sau piesele de Purcell sau chiar cele de Haendel ?! Sînt chiar atît de dese recitalurile de mezzo-soprane care să ilustreze o epocă și nu propria lor voce ?

3. Edgar Elian consideră că recitalul meu, care a beneficiat de concursul actriței Adela Mărculescu „plătește tribut modei recitalurilor de muzică și poezie", după succesul Dan Grigore — Ion Caramitru. Oricît de entuziastă admiratoare a cuplului sus amintit aș fi, nu pot să le acord rolul de inițiatori absoluți ai alăturării muzică-poezie, care se pierde departe în timp și va dăinui, cu siguranță, cît timp vor fi iubitori de frumos. Spațiul nu-mi permite o dezvoltare a modalităților de simbioză muzică-poezie, dar voi răspunde întrebării retorice a criticului E. Elian, prin propriile argumente incriminatorii : între muzica sec. 17—18 și poeziile lui Rilke, Geo Dumitrescu, Louis Mac Neice și Eminescu, recitate de Adela Mărculescu, *există aceeași legătură* ca și între poeziile lui Păunescu sau Sorescu și muzica lui Schubert sau Musorgsky (Ion Caramitru — Dan Grigore). Se pare că publicul și-a găsit explicația în intensitatea trăirii marilor sentimente transmise de muzică și poezie chiar peste veacuri.

4. „În anii din urmă" recitalurile și aparițiile mele solistice au fost dedicate în egală măsură muzicii vechi, romantice, cvartetului vocal, muzicii de operă și muzicii contemporane, avînd deosebita onoare de a fi recenzată de fiecare dată de revista d-voastră. Faptul că o îndelungată perioadă am stimulat creația vocal-camerală românească, care mi-a dedicat numeroase opus-uri, nu mai este de mult o ștampilă exclusivă.

Cu deosebită stimă,
Steliana CALOS — artist liric

M U Z I C A Nr. 6 48 p. București — Iunie 1984

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta 1 : Ion Irimescu — „Muzică, iubire, poezie" și „Duet"

I. P. Informația — c. 2288

2288

Lei 15

IULIE 1984

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

CUPRINS

Doru Popovici şi
Alina Mușat Popovici
Lupta Partidului Comunist Român pentru dreptate socială şi libertate naţională oglindită în muzica contemporană . . . 1
Premiile concursului de cîntece patriotice şi revoluţionare 8

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează : Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu, Rodica Sava şi Doina Ilnițchi 9

CREAŢII

Liviu Dănceanu
Cantata „Stejarul Românesc" de George Draga 13

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Liliana Gherman, Vasile Speranța, Dumitru Avakian, Gheorghe Firca, Vasile Colţea, Grigore Constantinescu, Carmen Stoianov, Dana Camil, Sorin Lerescu, Nicolae Brînduş, Viorel Creţu, Octavian Ursulescu, Ioan Chirilă şi Gabriel Tomescu 17

DE PESTE HOTARE

Prezenţe româneşti 33
Nicolae Brînduş
Din creaţia actuală a compozitorului Olivier Messiaen 33
Damian Vulpe
Festivalul Telemann de la Magdeburg . . . 34
Marcel Frandeş
Concursul internaţional de ansambluri de muzică de cameră de la Colman — Franţa 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Viorel Creţu
Theodor Drăgulescu — Portrait 38

SOMMAIRE

Doru Popovici et
Alina Mușat Popovici
La lutte du Parti Communiste Roumain pour la justice sociale et la liberté nationale, reflétée dans la musique contemporaine 1
Les prix du concours de chansons patriotiques et révolutionnaires 8

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires : Angela Vodă Mihaela Marinescu, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu, Rodica Sava et Doina Ilnițchi 9

OEUVRES

Liviu Dănceanu
La cantate „Stejarul Românesc" (Le chêne roumain) **de George Draga** 13

LA VIE MUSICALE

Signataires : Liliana Gherman, Vasile Speranța, Dumitru Avakian, Gheorghe Firca, Vasile Colţea, Grigore Constantinescu, Carmen Stoianov, Dana Camil, Sorin Lerescu, Nicolae Brînduş, Viorel Creţu, Octavian Ursulescu, Ioan Chirilă, et Gabriel Tomescu 17

À L'ÉTRANGER

Présences roumaines 33
Nicolae Brînduş
De la création actuelle d'Olivier Messiaen . 33
Damian Vulpe
Le Festival Telemann à Magdebourg . . . 34
Marcel Frandeş
Le concurs international des ensembles de musique de chambre à Colman (France) 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Viorel Creţu
Theodor Drăgulescu (partrait) 38

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIV NR. 7 (882) IULIE 1984

LUPTA PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN PENTRU DREPTATE SOCIALĂ ŞI LIBERTATE NAŢIONALĂ OGLINDITĂ ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ

În concepţia Partidului Comunist Român, a secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cunoaşterea istoriei şi propagarea valorilor ei patriotic-educative prin toate mijloacele de difuzare — între care creaţia artistică ocupă un loc de excepţională însemnătate — reprezintă un sector important al activităţii politico-ideologice, constituind un factor puternic de formare şi dezvoltare a conştiinţei de sine, în spirit patriotic şi revoluţionar, a întregii naţiuni, mai ales a tineretului, viitorul naţiunii. „*Istoria omenirii, deci şi istoria poporului român* — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu — *este istoria dezvoltării forţelor de producţie şi a relaţiilor sociale, istoria luptelor de clasă, a luptelor împotriva asupririi şi dominaţiei străine, pentru eliberarea naţională şi dezvoltarea de sine stătătoare, istoria înfruntării continue între vechi şi nou*". Aceasta constituie o orientare de neprețuit care îndeamnă la făurirea din contemporaneitate a unei sinteze superioare a trecutului, iar din viitor a unei sublime încununări a prezentului. „*Noi, comuniştii* — sublinia secretarul general al partidului — *cinstind pe cei care în trecut şi-au dat viaţa pentru fericirea poporului, tragem din lupta lor învăţăminte pentru prezentul pe care-l făurim şi, totodată, pentru a pune bazele viitorului, educăm tineretul în spiritul dragostei şi respectului faţă de lupta şi munca înaintaşilor*".

Sugestivul şi însufleţitorul îndemn al tovarăşului Nicolae Ceauşescu de a concepe procesul istoric ca o rezultantă firească, totodată de mare complexitate, a întregii evoluţii a ţării, a societăţii româneşti de-a lungul veacurilor, conferă un fundament solid pentru înţelegerea profundă a apariţiei clasei muncitoare, a partidului său politic de avangardă, ca o expresie obiectivă a realităţilor şi cerinţelor evoluţiei necontenit ascendente a poporului nostru. A apărut astfel forţa înnoitoare care, avîndu-şi rădăcinile adînc ancorate în solul naţional, constituie în toate momentele esenţiale ale procesului istoric contemporan nucleul viu, generator de sensuri înălţătoare, al neîntreruptului mers înainte al naţiunii.

Elocvent în acest context apare rolul fundamental, definitoriu, îndeplinit de avangarda clasei muncitoare, partidul, în formarea şi conducerea largului front politico-social antifascist — care reunea cele mai vaste, mai cuprinzătoare straturi ale societăţii noastre în acele momente de aspră, neînduplecată încleştare — pentru realizarea şi ducerea la bun sfîrşit a marii Revoluţii de eliberare socială şi naţională din august 1944, hotărîtoare cotitură în istoria contemporană a patriei.

O cît de sumară retrospectivă istorică pune în lumină adevărul că, dacă ani în şir, în ţara noastră, ascensiunea spre putere a organizaţiilor fasciste a putut fi stăvilită, dacă în ţara noastră excesele fasciste n-au atins ferocitatea zguduitoare şi larga amploare din alte zone ale continentului european, aceasta nu s-a datorat existenţei în România a unui fascism „mai bun", „mai omenos" — fascismul rămînînd la fel de bestial oriunde şi oricînd — ci stării de spirit hotărîte a poporului român, mişcării antifasciste din România, în crearea şi întărirea căreia cuvîntul şi fapta, atitudinea răspicată, exemplul eroic al comuniştilor au avut o contribuţie decisivă.

Se ştie prea bine că, atunci cînd dictatura fascistă avea să se înstăpînească şi în România, cu sprijinul baionetelor naziste, marcînd cea mai sumbră pagină din istoria ţării, glasul lu-

cid al raţiunii şi omeniei, al patriotismului fierbinte, al demnităţii naţionale avea să răzbată în întreg spaţiul românesc, în pofida tuturor opreliştilor, datorită aceluiaşi partid comunist, organizatorul şi conducătorul mişcării de rezistenţă antihitleristă încununată de istoricul triumf de la 23 August 1944, deschizător de eră nouă, luminoasă în istoria noastră naţională.

Trebuie menţionat că Revoluţia de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă din august 1944 a influenţat în mod pozitiv evoluţia raportului de forţe pe plan internaţional, avînd o deosebită însemnătate în marea bătălie a popoarelor lumii împortiva fascismului. Nu întîmplător, în zilele ce au urmat actului de la 23 August, postul de radio New York releva că „Prin trecerea României de partea Aliaţilor, Germania este ameninţată din sud-est, iar Ungaria se află în pragul prăbuşirii. Drumul care duce la Budapesta, Praga şi Viena este deschis... Este, deci, legitim ca poporul român să aibă în momentul de faţă un sentiment de satisfacţie, căci România are o contribuţie însemnată la grăbirea sfîrşitului".

Biruinţa răsunătoare a actului de la 23 August 1944 a determinat intrarea ţării într-o nouă epocă a dezvoltării sale libere şi demne, epoca unor profunde transformări democratice şi revoluţionare în societatea românească, epoca socialismului victorios pe pămîntul României. Aşa cum se subliniază în Programul Partidului Comunist Român, *„epoca ce a urmat a marcat începutul unei noi istorii a patriei noastre — istoria împlinirii idealurilor de dreptate socială şi naţională, pentru care au luptat nenumărate generaţii de înaintaşi, a cuceririi depline a independenţei şi suveranităţii naţionale a României, a dreptului sacru al poporului român de a fi stăpîn în propria sa ţară"*.

Conştiinţa marilor izbînzi înfăptuite în anii socialismului biruitor, care constituie istoria zilelor noastre — şi îndeosebi a impresionantelor realizări ce jalonează ultimele două decenii din istoria ţării, perioada de maximă rodnicie creatoare ce a urmat Congresului al IX-lea al P.C.R., fiind pe drept cuvînt numită „epoca Ceauşescu" — îmbogăţeşte în mod firesc sentimentul patriotic al oamenilor muncii. În condiţiile de astăzi, patriotismul poartă amprenta epocii pe care o trăim, a participării poporului — producător, proprietar şi beneficiar al tuturor avuţiilor societăţii — la înfăptuirea neabătută a hotărîrilor partidului. Adevăratul patriotism se manifestă în acţiunea revoluţionară nemijlocită pentru apărarea şi dezvoltarea patriei, în participarea activă, responsabilă a fiecărui membru al colectivităţii la înfăptuirea Programului Partidului Comunist Român de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism.

Un rol deosebit în conştientizarea sentimentului patriotic, care trăieşte latent în sufletul fiecărui om al muncii, în ridicarea lui pe trepte emoţional-creatoare menite să-l transforme într-o forţă activă de edificare a noii orînduiri, îl îndeplineşte — pe lîngă celelalte mijloace de înrîurire politico-ideologică — şi creaţia artistică, îndeosebi cea inspirată din lupta partidului pentru libertate naţională şi dreptate socială. Iar printre formele de întruchipare artistică a marilor jertfe de sînge, a bărbăţiei şi dîrzeniei dovedite în împrejurări eroice de poporul român, în frunte cu clasa muncitoare şi Partidul Comunist Român, creaţia muzicală — îndeosebi cea pe tărîm vocal şi vocal-simfonic la care ne-am circumscris obiectivele studiului de faţă — se situează la loc de frunte, exprimînd la modul cel mai nemijlocit şi mai expresiv simţămintele adînci ale poporului.

Nu putem să nu subliniem, înainte de orice, importanţa deosebită pe care au avut-o şi o au în stimularea creaţiei în acest domeniu ultimele două decenii din istoria patriei, după Congresul al IX-lea al P.C.R., concepţia şi orientările înnoitoare ale tovarăşului *Nicolae Ceauşescu*, care i-a îndemnat pe toţi creatorii să se adape direct din izvorul marilor aspiraţii şi simţăminte ale poporului, „să bea apa nemijlocit de la izvor, nu din ulcior". Lărgirea bazei de masă a degustătorilor şi interpreţilor frumosului artistic prin iniţiativa plină de luminoasă clarviziune a Festivalului naţional al muncii şi creaţiei „Cîntarea României" — aflat de-acum la a patra sa ediţie — precum şi numeroasele iniţiative locale ce s-au plasat sub semnul acestui generos festival, au contribuit din plin la transformarea creaţiei artistice în general şi a celei muzicale în special într-o iradiantă mişcare de masă, care cuprinde mii şi mii de oameni.

Pe primul plan al acestei mişcări, cu ample reverberaţii în întreaga noastră viaţă culturală, se situează, din punct de vedere muzical, *cîntecul de masă*. Izvorît din bogatele tradiţii reunite — ca o confluenţă a două surse de apă vie — ale cîntecului folcloric şi ale cîntecului muncitoresc pătruns de patos revoluţionar, cîntecul de masă şi-a împreunat, putem spune, destinul cu acela al orînduirii noastre socialiste chiar din zorii apariţiei ei pe scena istoriei.

Fără îndoială că n-a existat eveniment al celor patru decenii de edificare a noii societăţi care să nu fi fost însoţit de prezenţa pregnantă a cîntecului de masă, ca purtător al ideilor şi simţămintelor celor mai înaintate. În cadenţa avîntată a cîntecelor revoluţionare şi patriotice s-au săvîrşit faptele eroice ale anilor făuririi noii orînduiri, s-au ridicat primele înfăptuiri de înaltă semnificaţie pe şantierele de muncă patriotică de la Bumbeşti-Livezeni, Agnita-Botorca, Salva-Vişeu, s-au edificat hidrocentrale şi complexe siderurgice,

sisteme de irigații și orașe noi, iar în ultimii ani asemenea grandioase realizări precum Canalul Dunăre-Marea Neagră, Metroul bucureștean, noile exploatări miniere din Oltenia etc. Putem spune, fără teama de a greși, că în cele mai bune cîntece de masă compuse și larg difuzate în acești ani poporul nostru s-a regăsit întreg, cu fizionomia sa spirituală, cu idealurile și aspirațiile sale profunde, cu tot ceea ce reprezintă el în lumea contemporană.

Între numeroasele teme ce pot fi întîlnite în cîntecul de masă patriotic și revoluționar al anilor noștri locul cel mai de seamă îl ocupă, neîndoielnic, lupta partidului pentru libertate națională și dreptate socială, pentru socialism și pace. Pe drept cuvînt acestei realități incontestabile i se potrivește de minune importanta subliniere a secretarului general al partidului, tovarășul *Nicolae Ceaușescu*: *„Bogată în fapte măreţe şi evenimente politice remarcabile, exprimînd devotamentul neclintit al comuniștilor pentru cauza poporului, înaltul lor patriotism, istoria partidului nostru reprezintă un puternic mijloc de educare a membrilor săi, a întregului popor, în spiritul glorioaselor tradiții ale mișcării revoluționare din România, ale luptei eroice duse de clasa muncitoare, de toate forțele patriotice, pentru democrație și socialism"*.

Există mai multe tipuri de cîntec de masă în ansamblul creației noastre muzicale contemporane. S-ar putea afirma că un tip mai răspîndit este acela al cîntecului de masă în formă de marș, alcătuit din refren și cuplete, formă arhaică în care au fost concepute covîrșitoarea majoritate a cîntecelor de masă care au străbătut veacurile, stîrnind ecouri adînci în sufletele oamenilor care erau, de cele mai multe ori, concomitent, interpreți și ascultători. La cîntecele de acest tip intonațiile sînt, în cea mai mare parte a cazurilor, simple, larg accesibile, pornind de la intonațiile cîntecelor muncitorești revoluționare, care s-au dovedit nu o dată, în trecut, puternice arme de luptă, mobilizînd masele de oameni ai muncii împotriva opresiunii claselor exploatatoare din România de odinioară, împotriva uneltirilor ce urmăreau ascensiunea grupărilor fasciste.

O contribuție însemnată la dezvoltarea cîntecului nostru de masă de acest tip a adus, în anii de după Eliberare, cel ce este considerat, pe bună dreptate, un clasic al genului, *Ioan D. Chirescu*. Demne de menționat, în acest context, sînt renumitele cîntece *Partid erou, partid iubit, Partidului erou, Grivița de jar, Partid — pavăza mea, Partid al luptei pentru fericire, Partid — părinte iubitor, Partid — soare de mai*. În toate aceste piese se remarcă o linie melodică de mare noblețe, de o deosebită pregnanță, prin care Ioan D. Chirescu demonstrează că cele mai simple forme melodice, măiestru folosite, pot electriza masele largi.

Generația postenesciană este reprezentată printr-un compozitor de talia lui *Sabin Drăgoi* care, deși a compus puține piese în acest domeniu, a izbutit să fie în toate el însuși, cu pecetea sa componistică proprie. Întru ilustrare am putea să citățm cîntece de masă ca *De-aș avea un milion de inimi* sau *Din temelii noi te-am clădit*.

Modalitatea cîntecului în ritm de marș a fost folosită cu succes și de compozitori din generațiile ulterioare. În rîndurile lor un loc vrednic de evidențiat îl ocupă *Matei Socor* cu clasicele sale piese *Să fii partidului oștean, Steagul partidului, Îți mulțumim, partid*. Ar mai merita menționați, în această ordine de idei, *Achim Stoia, Vasile Popovici, Hilda Jereа, Theodor Bratu, Emil Lerescu, Dumitru Bughici, Alfred Mendelsohn* (cel ce a introdus cîntece de masă în ample piese simfonice, ca, de exemplu, popularul *Hei-rup!* de *Mauriciu Vescan*, ale cărui intonații au fost intercalate în *Simfonia a V-a, „Reconstrucția"*), *Gheorghe Dumitrescu, D. D. Botez*, iar din generațiile medii se cuvine a fi reliefate creațiile lui *Gheorghe Bazavan, Radu Paladi, Mircea Neagu, Vasile Timiș* și alții.

Piese cu un limbaj mai pretențios — deși se înscriu tot în categoria cîtecului de masă cu ritm de marș — au scris *Anatol Vieru* (culminînd cu *Țară scumpă, să trăiești!*), *Zoltan Aladar, Cornel Țăranu, Doru Popovici*, continuați, în cele mai tinere generații, de compozitori talentați ca *Șerban Nichifor, Gheorghe Cojocaru, Sava Ilin* și alții.

Realizări din domeniul cîntecului de masă sînt și cele în care sînt valorificate intonațiile populare, ritmurile folclorice, atribute care conferă pieselor de acest tip o originalitate vie și o autenticitate de netăgăduit. Compozitori precum *Radu Paladi, Vasile Timiș, Dan Voiculescu, Doru Popovici* s-au ilustrat prin creații remarcabile de acest gen.

Luînd drept punct de pornire acumulările dobîndite pe acest tărîm, unii compozitori au creat *microcantate*, care nu sînt, în fond, decît cîntece de masă lărgite, cu reverberații și rezonanțe mai dezvoltate, mai ample. In această privință pot fi amintite lucrări realizate de *Doru Popovici, Constantin Romașcanu, Gheorghe Bazavan*, enumerarea putînd să continue sub semnul fertilității creatoare specifice anilor-lumină.

Nu putem să nu subliniem importantul aport al compozitorilor de muzică ușoară la progresul acestui gen, ei introducînd în cîntecul de masă intonații specific tinerești și conferindu-i astfel un plus de accesibilitate, o mai amplă audiență în deosebi la tineret. Se cuvine a cita la loc de frunte, în acest context, pe regretatul *Radu Șerban*, iar dintre contemporanii noștri pe *Elly Roman, Laurențiu Profeta, Temistocle Popa, Aurel Giroveanu, Vasile V. Vasilache, Temistocle Popa, Vasile Veselovschi* etc.

Întreaga lume muzicală consideră ca o înaltă cinste și onoare realizarea și interpretarea unor cîntece de deosebită rezonanță patriotică și revoluționară dedicate ctitorului tuturor înfăptuirilor noastre contemporane, omului-simbol al României zilelor noastre, tovarășul *Nicolae Ceaușescu*. Asemenea expresii melodice ale simțămintelor întregului popor față de cel mai bun fiu al neamului sînt cîntecele de luminoasă inspirație semnate de *George Grigoriu, Gheorghe Dumitrescu, Marius Țeicu, Temistocle Popa, Radu Paladi, Gheorghe Bazavan, Mircea Neagu*. Imnuri înaripate au consacrat numeroși compozitori, în creațiile lor, tovarășei *Elena Ceaușescu*, omagiind cu însuflețire înaltele calități politice și virtuți umane ale savantei de renume mondial și militantul politic de deosebit prestigiu.

Una dintre preocupările cele mai de seamă ale compozitorilor noștri de cîntece de masă a fost și este — pornind de la adevărul fundamental că soarta muzicii românești în școală se hotărăște — realizarea unui mare număr de melodii inspirate, unele dintre ele autentice poeme vocal-simfonice, destinate educației estetice școlare prin corurile de copii. Am aminti printre cei ce s-au remarcat în acest domeniu compozitori prestigioși ca *Elly Roman, George Grigoriu, Temistocle Popa, Aurel Giroveanu*, fără a omite și contribuția notabilă a celor mai tineri creatori, toate generațiile înfrățindu-se pe acest tărîm în făurirea unui melos cu o largă bogăție de nuanțe și de o indiscutabilă forță mobilizatoare.

O interesantă și fecundă cale de diversificare a cîntecului de masă este *cîntecul de masă liric* — fie patriotic, fie revoluționar, iar exemple de acest fel pot fi întîlnite în opusurile lui *Sergiu Sarchizov, Laurențiu Profeta, Felicia Donceanu, Cristian Alexandru Petrescu*.

Strălucite întruchipări muzicale și-a găsit lupta partidului pentru libertate și dreptate socială în domeniul *vocal-simfonic*, îndeosebi în ceea ce privește *cantata* și *oratoriul*, forme de deosebită rezonanță în masele de ascultători.

Putem vorbi — atunci cînd ne referim la cantatele inspirate de istoria eroică și de prezentul însuflețitor al partidului — de un stil, în genere, mai apropiat de sursele esențiale ale tradiției, cu alte cuvinte de valorificarea cîntecului și dansului popular prin tehnica clasică, prin teme încadrate în sistemul tonal și în formele cultivate de un Haydn, un Mozart, un Beethoven. La drept vorbind, în majoritatea acestor cantate se relevă nu atît un clasicism structural, cît un romantism revoluționar în care, nu o dată, predomnă fantezia dezlănțuită, formele supradimensionate, totul fiind însă salvat și luminat de un patetic dinamism, întregul tinzînd indiscutabil spre monumental.

Neîndoielnic, puternic reprezentativă este cantata de tip polifonic, iar în această privință *Balada steagului* de *Sigismund Toduță*, pe versuri de *Victor Tulbure*, este profund pilduitoare. Această cantată este un exemplu fericit de preluare a tradițiilor muzicii baroce, în sensul că forme ca fuga și passacaglia din epoca lui Bach și Händel sînt puse în slujba înfățișării unui conținut revoluționar exprimat prin eroii cantatei — mama unui ilegalist și fiul ei care își jertfește viața pentru libertatea poporului. Concepută pentru soprană, cor și orchestră, cantata începe într-o ambianță tragică prin intonații contorsionate și game foarte cromatizate — ducîndu-ne cu gîndul la vremurile grele ale ilegalității — pentru ca, în cele din urmă, să se ajungă la o muzică tonică, dar nu festivistă. Dacă Toduță ne apare în această lucrare ca un mare polifonist, *Gheorghe Dumitrescu*, în cantata sa *Zburătorul de larg*, pe versurile lui *Cicerone Theodorescu*, ni se prezintă ca un puternic armonist. Cantata este dominată de imaginea copleșitoare a partidului conducător al luptei revoluționare în întruchiparea *Zburătorului de larg*. Se impune și o altă sugestivă comparație : dacă Toduță pornește de la tragic pentru a ajunge la o atmosferă senină, Gheorghe Dumitrescu se ridică de la un lirism cald, imnic la climatul impunător al unei ode viguroase. Și încă o comparație : dacă Toduță vădește o accentuată înclinație spre valorificarea folclorului transilvănean, Gheorghe Dumitrescu preferă cel oltenesc ; dacă Sigismund Toduță vădește mai multă sobrietate în tratarea corului și orchestrei din pricina stilului polifonic, Gheorghe Dumitrescu e spectaculos, plin de forță, dar nu atins de grandilocvență. O sinteză între aceste două stiluri este reprezentată de una dintre cele mai expresive lucrări ale lui *Alfred Mendelsohn* pe versurile *Mariei Banuș : Sub cerul de vară*. Este, la drept vorbind, o simfonie-cantată, poate printre primele din muzica românească de acest gen, în care folclorul e transfigurat subtil. Deși cantata cochetează cu tehnica schönbergiană, predomină un stil cantabil care conține elemente și din stilul armonic al lui Gheorghe Dumitrescu și din cel polifonic relevat de cantata lui Toduță. Lucrarea evidențiază un clar-obscur rembrandtian, compozitorul pornind de la tonalități ce sugerează întunericul trecutului spre a încheia în plină luminozitate solară și găsind corespondențe subtile între apoteoza versurilor și sonoritatea iradiantă a sistemului tonal. O lucrare cu totul excepțională poate fi considerată suita vocal-simfonică a lui *Paul Constantinescu*, pe versuri de *Cicerone Theodorescu, Șapte cîntece din ulița noastră*. Sîntem în prezența unui superb omagiu muzical adus eroilor ceferiști de la Grivița, evocînd un important moment din lupta partidului pentru un viitor mai bun. Prin mijloacele muzicii melodice încadrate în game

populare cromatice de tip oriental — la confluență cu cele create de un Enescu, un Bartok, un Messiaen — compozitorul făurește o polifonie aerată, mai cantabilă și mai armonică decît cea cultivată de Toduță, la care se adaugă o subtilă orchestrație camerală. Paul Constantinescu ne-a lăsat o suită magistrală ; piesa *După mort* este un autentic recviem închinat muncitorilor uciși în timpul represiunii forțelor de ordine ale burgheziei, un recviem zguduitor, în contrast cu portretul grotesc creionat colonelului ucigaș ; ca o liniștire a acestui zbucium patetic se conturează figura serafică a mamei, simbol al continuității, al omeniei specifice din veac acestui popor. Nu întîmplător figura mamei rămîne una dintre cele mai pregnante și în opera altor creatori revoluționari de pe alte meridiane — la Gorki în *Mama*, la Brecht, la Jorge Amado — căci mama reprezintă mai mult decît o simplă făptură umană, ea se transfigurează în marile opere de artă într-un simbol, într-o chintesență a umanității din om. În acest sens se cuvine menționată și cantata *Mama* de *Matei Socor* pe versurile *Mariei Banuș*, una dintre cele mai impresionante lucrări ale compozitorului. Dincolo de unele influențe din Prokofiev — în cele din urmă organic asimilate și integrate în țesătura intimă a compoziției, întîlnim, transfigurate, și frînturi de vechi cîntece muncitorești din țara noastră care fac din acest poem vocal-simfonic al *Mamei* o emoționantă elegie. Ne apare profund semnificativ faptul că un muzician care a suferit atît de mult în vechile regimuri din pricina convingerilor sale comuniste — și pentru care au intervenit, în anii interbelici, spre a-l scoate din temniță figuri de seamă ale muzicii românești ca Enescu și Jora — a ridicat printr-una din cele mai valoroase realizări ale sale figura mamei la dimensiuni de mit. Și la fel de semnificativ ni se pare faptul că, sub aspect stilistic, „avangardistul" Matei Socor, mult apreciat înainte de război de Enescu, Jora și Andricu pentru rafinamentul compozițional (uneori însă prea rarefiat), se relevă în cantata evidențiată ca avînd nostalgia romantismului în formă și a clasicismului în conținut.

Fără îndoială, și alți compozitori din generația postenesciană au închinat acestei tematici pagini vibrante de muzică vocal-simfonică, dar nu ne-am propus o analiză exhaustivă, ci scoaterea în relief a lucrărilor de prim ordin din punctul de vedere al conținutului și al formei.

Generația medie, azi între 50—60 de ani, s-a arătat, în chip foarte firesc, deosebit de sensibilă la această tematică. Crezul acestei generații, crescută și formată în anii orînduirii noastre socialiste, a fost cel mai bine exprimat de Nicolae Labiș : „Trăim în miezul unui ev aprins", într-un stih-chintesență pentru ideile și idealurile unei întregi promoții de creatori.

Începem cu compozitorii aflați în plină maturitate creatoare. Se cuvine amintită, bunăoară, *Cantata nr. 2* de *Ștefan Niculescu* pe versuri de *Gellu Naum*, cu o expresie plină de tragism, una dintre primele cantate dodecafonice din țara noastră. În conținutul stihurilor ideea luptei pentru pace se îmbină armonios cu ideea luptei partidului împotriva fascismului și, în felul acesta, lucrarea dobîndește o dublă semnificație. Ștefan Niculescu realizează o sinteză între mijloacele postexpresionismului lui Boulez și Nono și cele ale muzicii populare românești. Tehnica compozițională este excepțională, punctele culminante fiind judicios gradate, iar încheierea înseninîndu-se firesc, fără vreo lipitură de tip grandilocvent-festivist. Iată un exemplu elocvent de prelucrare creatoare a avangardei postschönbergiene adaptată unei tematici majore. Din aceeași generație *Tiberiu Olah* ne-a dăruit grandioasa cantată *Prind visele aripi* pe versurile *Mariei Banuș*. Lucrarea e împărțită în trei secțiuni : prima pastorală, a doua tragică și a treia, în sfîrșit, luminos-imnică. Admirabile îmbinări de ritmuri și de timbre, o orchestrație într-adevăr policromă, cu o emancipare a instrumentelor de percuție, definesc această lucrare ale cărei momente culminante coincid cu versul : „Zdrobiți hitleriștele hoarde". O altă cantată importantă a acestor ani este *Cîntare anilor-lumină* de *Anatol Vieru* pe versuri de *Nina Cassian*. E un limbaj muzical oarecum asemănător cu cel al lui Olah, dar lucrarea te frapează uneori printr-o asperitate expresivă. E interesant modul cum autorul intercalează, transfigurat, în cantată propriul său cîntec de masă *Țară scumpă, să trăiești*, tot pe versurile Ninei Cassian, sugerînd astfel măreața operă de reconstrucție a țării după vremurile de grele restriști. O altă lucrare din această categorie este *Cîntare unui ev aprins* de *Cornel Țăranu* pe versurile lui *Nicolae Labiș*. E o cantată specifică pentru expresionismul românesc și atrage atenția prin expresia dură, dar nu lipsită de fior artistic, expresie profund concordantă cu versurile lui Labiș. Se cere menționat, în acest context, și *Doru Popovici*, care a compus un număr însemnat de lucrări închinate luptei partidului, a tuturor luptătorilor revoluționari și progresiști pentru un viitor fericit, dintre care amintim *Va fi o dată* pe versuri de *Dumitru Popescu*, *Poemă de August*, pe versurile lui *Dan Mutașcu*, *Galaxia memoriei*, pe un poem în proză de *Victor Bîrlădeanu*. În prima și a doua dintre lucrările amintite Doru Popovici valorifică intonații ale folclorului străvechi și ale muzicii bizantine. Sînt cantate lirice și omagiale, în care tradițiile străvechi apar metamorfozate în ambianța contemporană printr-un limbaj de sinteză. Poate una dintre cele mai tragice lucrări ale lui Doru Popovici este *Galaxia memoriei*, care are la bază vechi imnuri bizantine și ebraice, transfigurate și aso-

ciate unui limbaj armonico-polifonic larg cromatizat, la care se adaugă o eficientă scriitură corală. Este, în fond, un imn-recviem în memoria celor căzuți în lupta împotriva fascismului și, în special, a celor uciși de naziști în lagărele morții. După cum declară însuși compozitorul într-un interviu radiofonic, această cantată a fost scrisă „ca vremurile acelea să nu se mai repete".

Microcantate inspirate din lupta eroică a comuniștilor au scris unii compozitori mai tineri. Se cuvine a cita cantatele lui *Liviu Glodeanu* (menționînd însă faptul că ele nu constituie paginile cele mai reprezentative din creația sa, dominată de opera *Zamolxe*, după Blaga), iar pe o linie postenesciană au compus microcantate cu o asemenea tematică *George Draga, Șerban Nichifor, Vasile Spătărelu,* enumerarea putînd continua.

Fără teama de a exagera, putem afirma că generația lui Labiș — care își găsește, peste vîrstele biologice, un puternic și temeinic liant moral care îi înmănunchează pe compozitorii citați mai sus — a excelat și excelează în domeniul cantatei, în special a cantatei inspirate din lupta necurmată a partidului comuniștilor pentru dreptate socială, libertate națională și independența patriei.

Totodată, se cuvine subliniat că lucrările menționate reprezintă un moment novator în muzica românească prin valorificarea sistemului serial dodecafonic schönbergian, a unei uimitoare asimetrii ritmice, a unor inedite îmbinări timbrale, a sunetelor nedeterminate, a acelui „cîntec vorbit" de care amintea Schönberg și a multor altor elemente tipice pentru avangarda anilor 60—70. În acest fel, o nouă și importantă tematică social-umană își găsește veșmîntul firesc într-o nouă tehnică de compoziție, îmbinîndu-se armonios în cadrul unei noi etape a istoriei muzicii românești în care marele univers și inepuizabilul izvor al inspirației îl reprezintă lupta de ieri și de azi a P.C.R. pentru fericirea poporului.

Oratoriul românesc este un gen care s-a dezvoltat cu precădere în anii României socialiste. În acest context, trebuie citat la loc de frunte *Gheorghe Dumitrescu*. După lucrări de referință, care au însemnat un serios pas înainte în muzica nouă a țării, lucrări ce au culminat cu popularul său *Tudor Vladimirescu,* Gheorghe Dumitrescu a abordat tematica istorică contemporană legată de lupta neînfricată a partidului comunist pentru libertate și o viață mai bună. Una din cele mai impunătoare compoziții ce se înscriu în cadrul acestei tematici efervescente poate fi socotită *Grivița noastră*, oratoriu pentru soliști, cor mixt, cor de copii și orchestră, pe versuri de *Cicerone Theodorescu*. Ceea ce atrage în prima parte atenția este dimensiunea tragicului. E vorba însă de un tragic optimist, luminos, înălțător, al cărui catharsis coincide cu echilibrul sufletesc recuperat. În acest oratoriu nu întîlnim tragicul exacerbat al expresionismului și al postexpresionismului, cu acea revoltă în genunchi în fața nedreptății ce l-a definit. În partea a doua a oratoriului limbajul se înseninează : aceleași melodii populare, aceleași ritmuri oltenești revin transfigurate. Spre deosebire de *Tudor Vladimirescu*, în *Grivița noastră* compozitorul a introdus în chip firesc intonații metamorfozate ale cîntecelor revoluționare muncitorești. Este demn de reliefat faptul că autorul introduce și un recitator, amintind prin aceasta de procedeul genialului opus al lui Schönberg *Ultimul supraviețuitor din Varșovia*. Armoniile recurg la politonalități, iar instrumentele de percuție apar puternic evidențiate. Se poate vorbi, deci, de o lucrare la început cu o expresie dură, dar emoționantă, care, în final, își limpezește atmosfera. Gheorghe Dumitrescu a simțit însă nevoia să tălmăcească muzical și marile înfăptuiri ale poporului român din anii edificării noii societăți, sub conducerea „zburătorului de larg", partidul marilor cutezanțe înnoitoare. În acest context trebuie menționat oratoriul *Zorile de aur,* tot pe versuri de Cicerone Theodorescu și compus tot pentru soliști, cor mixt, cor de copii și orchestră. Limbajul e mult mai luminos, mai direct, mai accesibil și, așa cum *Mihail Jora*, fără să se depersonalizeze, a compus cantata *Mărire ție, patria mea !*, iar *Mihail Andricu Viața e frumoasă*, tot așa și Gheorghe Dumitrescu a simțit imperiosul îmbold de a făuri o lucrare pe înțelesul tuturor, simplă dar nu simplistă, cu o măiestrită valorificare a cîntecului de masă.

Prin modul cum a conceput oratoriul său *1907* după Tudor Arghezi, Alfred Mendelsohn a izbutit să realizeze o legătură pregnantă între răscoalele țărănești și lupta contemporană a partidului comunist pentru realizarea în fapt a tuturor năzuințelor înaintașilor. Tehnica compozițională este foarte evoluată, mai ales în domeniul armoniei, unde suprapunerile de acorduri și unele elemente ale „totalului cromatic" apar consonante cu cele mai noi cuceriri ale tehnicii componistice din întreaga lume. Lucrarea *1907* este, poate, cea mai dramatică din întreaga operă a lui Alfred Mendelsohn, dînd ascultătorului sentimentul profund că înfrîngerea răscoalelor țărănești este rezultanta firească a lipsei unui conducător politic încercat în luptă și, totodată, sugerîndu-i ideea de înaltă noblețe că mărețele idealuri ce au însuflețit atunci masele țărănești se înfăptuiesc abia sub zodia luminoasă a socialismului.

Un alt oratoriu valoros — un fel de recviem pentru comuniștii căzuți în marile bătălii de clasă, este *Pe lespedea eroilor* de *Sergiu Sarchizov*. Această grandioasă frescă sonoră este concepută pentru soprană, cor mic și orchestră, țesătura textului fiind alcătuită de versuri semnate de *Mihai Beniuc, Maria Banuș, Dumitru Corbea, Eugen Jebelea-*

nu, Nina Cassian, Ștefan Iureș. În această lucrare se simte benefic influența romantismului rusesc — Ceaicovski, Glazunov, Rimski-Korsakov — dar, în mare vorbind, predomină valorificarea folclorului românesc cu ajutorul unor game străvechi, cu ritmuri specifice, printr-o scriitură vocal-simfonică iscusită, în care sînt preluate creator mijloace ale neoromantismului secolului trecut, dar și ale armoniei politonale, cristalizată în întîia jumătate a secolului nostru. Ca și Gheorghe Dumitrescu și Alfred Mendelsohn, Sergiu Sarchizov stăpînește pilduitor tehnica îmbinării orchestrei cu corul și vocea solistică.

Desigur, și în domeniul oratoriului s-ar mai putea adăuga lucrări, dar ne-am limitat, voit, la cele mai reprezentative, mai caracteristice pentru progresele genului în era construirii socialismului pe pămîntul românesc.

Realizări deosebite a înscris în istoria muzicii noastre contemporane și *opera* inspirată din marile bătălii conduse de partidul comuniștilor. Între primele lucrări — adevărate inaugurări ale unui drum nou în opera românească — se cuvine amintită *Trandafirii Doftanei,* operă în trei acte și șapte tablouri de *Norbert Petri* pe un libret de *Daniel Drăgan.* Este o operă romantică, pătrunsă de intonații ale romantismului german, dar și de elemente pline de farmec al unor vechi cîntece muncitorești, revoluționare și ale unor melodii din zona fertilă a folclorului românesc. *Gheorghe Dumitrescu* a scris și el o operă inspirată din lupta partidului, *Fata cu garoafe,* pe un libret de *Nicolae Tăutu.* Și aici întîlnim o savant dozată îmbinare de cîntece populare cu cîntece muncitorești transfigurate cu ajutorul limbajului armonic, polifonic și orchestral, mult mai evoluat decît în opera precedentă, libretul însuși fiind mai puțin schematic. O mare popularitate și-a cucerit aria *Cumpărați garoafe roșii* care se cîntă și ca o piesă de sine stătătoare. *Tudor Jarda* este autorul operei *Pădurea vulturilor* pe un libret de *Corneliu Rusu* și *Pompiliu Gîlmeanu.* Ceea ce atrage atenția la această operă este valorificarea folclorului în stilul *Năpastei* lui Sabin Drăgoi, cu teme de baladă, colind, bocet, cu o admirabilă îmbinare între gamele și ritmurile populare. Totodată, se cuvine relevată măiestria corală evidențiată pe întreg parcursul operei.O operă cu profund conținut revoluționar a creat *Theodor Bratu* prin *Dreptul la dragoste,* inspirat de romanul memorialistic al luptătoarei ilegaliste *Ecaterina Lazăr.* Bogata experiență corală a lui Theodor Bratu se simte din plin în această lucrare. Totodată, sînt demne de menționat și unele elemente de cantilenă vocală, totul într-un stil larg accesibil și în spirit tradițional. Opera revoluționară *Interogatoriul din zori* de *Doru Popovici* pe libretul lui *Victor Bîrlădeanu* este construită pe confruntarea directă, răspicată și aspră între personajul central, comunistul Ion I. Ion, și procurorul care îl trimite la moarte, din întreaga evoluție scenică și țesătură melodică — impregnată de o accentuată tensiune tragică — desprinzîndu-se adevărul fundamental că adevăratul biruitor este cel ce întruchipează viitorul, iar autenticul osîndit de istorie este cel ce se străduie, în van, să oprească în loc roata istoriei. „Creația lui Doru Popovici — scria Edgar Elian în revista „Muzica" din august 1976 — cîștigă cercuri tot mai largi de spectatori și ascultători. Explicația acestui succes rezidă în muzica însăși, în ingeniozitatea cu care compozitorul creează o osmoză între mijloacele de expresie ale muzicii contemporane occidentale și cele specifice melosului românesc".

La capătul acestor însemnări nu putem să nu subliniem faptul că tematica majoră a luptei partidului pentru libertate și dreptate se dovedește puternic stimulatoare, dînd strălucite imbolduri inspirației creatoare. Larga libertate de creație instaurată în întregul univers creator o dată cu măreața cotitură din istoria țării pe care a însemnat-o Congresul al IX-lea al partidului — libertate văzută, precum a subliniat în repetate rînduri secretarul general al partidului, ca necesitate înțeleasă — a zămislit un climat rodnic care explică faptul că, prin tot mai strînsa colaborare creator-interpret, prin ampla reverberare a instituțiilor muzicale pe întreg teritoriul României socialiste, muzica noastră contemporană și, îndeosebi, aceea inspirată nemijlocit din eroismul comuniștilor, cunoaște izbînzi tot mai răsunătoare, un ecou tot mai adînc în conștiința maselor de ascultători.

Doru POPOVICI
și Alina MUȘAT-POPOVICI

Premiile Concursului de cîntece patriotice şi revoluţionare dedicat celei de a 40-a aniversări a Revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă, organizat de Uniunea Asociaţiilor Studenţilor Comunişti din România, Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din R. S. România şi Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului, destinat studenţilor celor trei conservatoare din Bucureşti, Cluj-Napoca şi Iaşi.

CONCURS DE CÎNTECE PATRIOTICE ŞI REVOLUŢIONARE

Premiul I

— Lumina patriei
Muzica : George Balint, anul III compoziţie
Conservatorul Bucureşti
Versuri : Vasile Zamfir

— Iubire de ţară
Muzica: George Balint, anul III compoziţie
Conservatorul Bucureşti
Versuri : Mircea Micu

Premiul II

— Dunărea păcii
Muzica : Radu Bacalu, anul I compoziţie
Conservatorul Cluj-Napoca
Versuri : Adrian Păunescu

— Mamă ţară
Muzica : Radu Bacalu, anul I compoziţie
Conservatorul Cluj-Napoca
Versuri : Adrian Păunescu

Premiul III

— Lumină de August
Muzica : Roxana Hangan, anul III compoziţie
Conservatorul Iaşi
Versuri : Victor Tulbure

Menţiuni

— Cu colţul inimii
Muzica : Nicolae Teodoreanu, anul II compoziţie
Conservatorul Bucureşti
Versuri : Nichita Stănescu

— Iubire de pace
Muzica : Mihaela Stănculescu, anul III, compoziţie
Conservatorul Bucureşti
Versuri : Varujan Vosganian

— Strigăt de pace
Muzica : Kélemen Laszlo, anul IV compoziţie
Conservatorul Cluj-Napoca
Versuri : Kelémen Laszlo (versiune în limba română)

— Ţară
Muzica : Dana Teodorescu, anul IV muzicologie
Conservatorul Bucureşti
Versuri : Ana Blandiana

PREMIILE OFERITE DE U.A.S.C.R.

Premiul I

— Cinstire omului
Muzica : Adrian Nichiteanu, anul III compoziţie
Conservatorul Bucureşti
Versuri : Viorel Cozma

Premiul II

— Patria
Muzica : Dumitru Leonard, anul III compoziţie
Conservatorul Iaşi
Versuri : Virgil Carianopol

Premiul III

— Aici este locul meu
Muzica : Makkai Gyongyver, anul II muzicologie
Conservatorul Cluj-Napoca
Versuri : Szasz János

Menţiuni

— Patria
Muzica : Ana Maria Avram, anul III compoziţie
Conservatorul Bucureşti
Versuri : Ion Brad

— Ţară de dor
Muzica : Dana Cojocaru, anul II compoziţie
Conservatorul Cluj-Napoca
Versuri : L. Toma

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

SESIUNE DE COMUNICĂRI

Miercuri, 6 iunie s-a desfășurat în Sala „George Enescu" a Conservatorului din București sesiunea de comunicări cu tema: „Cultura muzicală contemporană — expresie a spiritualității românești" organizată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și Conservatorul „Ciprian Porumbescu", sesiune dedicată celei de a 40-a aniversări a victoriei revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă.

Au participat membri ai Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, cadre didactice și studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

În comunicările prezentate a fost exprimat, în unanimitate, angajamentul muzicienilor de a-și intensifica eforturile și a-și spori exigențele pentru o mai pregnantă integrare a creației muzicale, a artei interpretative, a educației și instrucției muzicale în amplul proces de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate pe pământul României. De asemenea, au fost puse în lumină aspecte esențiale ale drumului parcurs de muzica românească în cei 40 de ani care au trecut de la 23 August 1944, locul și rolul muzicii contemporane românești în societatea noastră, contribuția specifică a acesteia la vasta acțiune de făurire a omului nou, de educare a maselor largi în spiritul dragostei față de patrie și de partid, față de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului.

S-a relevat faptul că personalități cu predilecții stilistice dintre cele mai diverse, și-au consacrat eforturile pentru a realiza opere care să redea înaltele trăsături morale ale poporului nostru, marile sale tradiții de cultură națională, patriotismul și umanismul socialist. Rezultatele obținute în toate genurile de creație muzicală și muzicologică, în activitatea interpretativă, în munca de educație muzicală, au contribuit la îmbogățirea vieții spirituale a maselor.

În încheiere, participanții la sesiune au adresat o telegramă tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, în care se arată printre altele: „Considerăm ca o datorie patriotică și cetățenească a noastră, a tuturor celor care slujim arta sunetelor — compozitori, interpreți, educatori și oameni de știință muzicală — de a răspunde cerințelor actuale și de perspectivă ale culturii socialiste consacrînd întreaga putere de muncă ridicării la o nouă calitate a vieții muzicale românești, emblemă sonoră a marii epoci de măreție împliniri — EPOCA CEAUȘESCU".

Sesiunea a fost urmată de un concert susținut de Corul „Madrigal" și orchestra de cameră „Concerto".

AGENDA

În luna aprilie și mai au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România: la Constanța s-a desfășurat Festivalul „Steaua litoralului" la care a luat parte compozitorul Marius Popp. Instruirea dirijorilor, soliștilor și a orchestrelor din localurile de alimentație publică organizată de către C.C.E.S. și Ministerul Turismului s-a desfășurat între 23 aprilie și 7 mai, în principalele orașe ale țării. Au participat din partea Uniunii compozitorilor Ion Cristinoiu (Constanța), Horia Moculescu (Timișoara), Mișu Iancu și Dinu Leșe (Iași), Aurel Giroveanu (Brașov), Camelia Dăscălescu (Cluj) și Henry Mălineanu (Craiova). În luna mai compozitorul Radu Paladi a luat parte la îndrumarea corurilor din Botoșani și comuna Flămînzi, în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României". ● La 4 mai, în București, în cadrul acțiunii „Compozitorii și muzicologii în mijlocul oamenilor muncii", la Uzinele „Semănătoarea" a avut loc o vizită de documentare, în colaborare cu Teatrul „Constantin Tănase", la care au participat: Prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor, Wilhelm Berger, Laurențiu Profeta, Vasile Tomescu — secretari și Vasile Donose, Zaharia Popescu, Ion Chioreanu, Vasile Veselovschi, Edmond Deda, Henry Mălineanu, Alfred Hoffman. ● În zilele de 4—6 mai, în aula Universității din București s-a desfășurat cea de a VIII-a ediție a Festivalului național „Primăvara baladelor", cu participarea in calitate de președinte de juriu a compozitorului Laurențiu Profeta. ● La 8 mai a avut loc o vizită de documentare la Centrul Național de Fizică de la Măgurele, în cadrul acțiunii „Compozitorii și muzicologii în mijlocul oamenilor muncii", urmată de un concert susținut de Corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, dirijat de Marin Constantin și studenți ai aceluiași conservator, cu participarea Prof. univ. Nicolae Călinoiu, Vasile Tomescu, Wilhelm Berger, Carmen Petra Basacopol, Vasile Donose, Zaharia Popescu, Nicolae Brînduș, George Draga, Ion Chioreanu, Titus Moisescu și Smaranda Oțeanu. ● La 10 mai s-a făcut o vizită de documentare la Unitatea militară de pe Aerodromul Kogălniceanu-Constanța, organizată de către Ministerul Apărării Naționale cu participarea compozitorilor: Mișu Iancu, Ion Cristinoiu, George Grigoriu, Cornel Fugaru, Ștefan Andronic și Mircea Neagu. ● Între 12 și 14 mai s-a desfășurat Festivalul coral pentru copii „Timotei Popovici", ediția a II-a; a avut loc și încheierea cursurilor Universitare sătești din comuna Marga — Caraș-Severin, eveniment la care au participat compozitorii și muzicologii Liviu Comes, Myriam

Marbe, Gheorghe Frica. ● La 18—19—20 mai, la Focșani s-a desfășurat Festivalul „Zilele Mioriței" și simpozionul-cenaclu „Prietenii muzicii" cu participarea compozitorului Ștefan Andronic și a muzicologilor Gheorghe și Clemansa Firca. ● La 17 mai, la sala „Rapsodia" a avut loc Consfătuirea pe țară a Comitetului Uniunii Sindicatelor și Gala laureaților Concursului „Hermes", cu care ocazie compozitorul Aurel Giroveanu a fost distins cu „Diploma de aur" pentru activitate culturală. ● În zilele de 19—20 mai a avut loc aniversarea a 30 de ani de activitate a Casei pionierilor și șoimilor patriei din Constanța. Au participat compozitorii Alexandru Velehorschi și Anton Dogaru. ● La 20 mai, la Novaci-Gorj a avut loc o acțiune cultural-artistică cu participarea mai multor formații de amatori din județele Sibiu, Vîlcea, Hunedoara și Argeș ; din partea Uniunii compozitorilor a fost prezent compozitorul Cornel Arion. ● În ziua de 23 mai, în cadrul „Primăverii muzicale bucureștene" — ziua muzicii — la Clubul Uzinelor 23 August din Capitală a avut loc un program muzical susținut de artiști ai Teatrului „Constantin Tănase", acțiune organizată în colaborare cu Comitetul Municipal al P.C.R. București, la care au luat parte : Vasile Donose, Henry Mălineanu, Aurel Giroveanu, Marcel Dragomir, Petre Mihăescu, Dan Ardelean. ● La 23 mai a avut loc gala laureaților concursului de creație și interpretare a muzicii ușoare românești, ediția a VIII-a și ediția I a secției de creație. Printre componenții juriului au fost : Vasile Donose — președinte, Mișu Iancu, Marcel Dragomir, Sile Dinicu, Vasile Veselovschi, Dan Bălan și Daniela Caraman Fotea. ● Între 11—18 mai, la Iași s-a desfășurat Festivalul Muzicii românești, cea de a VIII-a ediție. Din delegație au făcut parte: Vasile Tomescu, Wilhelm Berger, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Mircea Neagu, Constantin Arvinte, Vinicius Grefiens, Alexandru Pașcanu și George Draga. ● La 23—24—25 mai, la Giurgiu s-a desfășurat a X-a ediție a Festivalului-Concurs de creație și interpretare de muzică ușoară românească, cu participarea compozitorilor : Vasile Veselovschi, Vasile Donose și Jolt Kerestely. ● La 24 mai, Biblioteca „Mihail Sadoveanu" din București, filiala de muzică, a inaugurat cenaclul „Mihail Jora". Au rostit cuvîntări Vasile Tomescu și Wilhelm Berger. ● La 24 mai, la Opera Română a avut loc Conferința de presă cu ocazia premierei operei „Orfeu" de Gheorghe Dumitrescu. ● La 26—27 mai, la Topoloveni-Argeș s-au sărbătorit 75 de ani de activitate a Corului Casei de cultură din localitate ; au luat parte compozitorii Ștefan Andronic și Gheorghe Bazavan. ● La 30 mai, la Craiova a avut loc Concursul și Festivalul interpreților cîntecului popular românesc „Maria Tănase", cu participarea în juriu a compozitorului Constantin Arvinte. ● La 30 mai, la Slobozia-Ialomița s-au sărbătorit 10 ani de activitate a Fanfarei din localitate dirijată de Colonel Gheorghe Sîrghie, eveniment la care au luat parte Vasile Tomescu, George Draga, Cornel Arion, Ion Chioreanu, Ion Badea, Dumitru Răuță, Constantin Simionescu și Gabriel Tomescu.

A. V.

CENACLURILE UNIUNII COMPOZITORILOR

Luni 21 mai a avut loc cenaclul secției de muzică simfonică și de cameră în cadrul căruia au fost prezentate recente creații din domeniul cameral : Maia Ciobanu — *3 Sculpturi pentru cvartet de coarde*, Călin Ioachimescu — *Hierophonii*, Sabin Pautza — *Trio de coarde*, Pascal Bentoiu — *Cvartet de coarde nr. 5*

*

Secția de creație didactică și pentru copii a organizat luni 28 mai, în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și Inspectoratul școlar al Municipiului București, un concert-recital de piese instrumentale românești susținut de către elevii școlilor generale cu program de artă și ai Liceului „George Enescu". Programul a cuprins lucrări instrumentale semnate de Alexandru Pașcanu, Dan Constantinescu, Dan Buciu, Constantin Silvestri, Marțian Negrea, Myriam Marbe, Carmen Petra-Basacopol, Mihail Jora, Constantin Dimitrescu, Sabin V. Drăgoi, Liviu Glodeanu, Tudor Ciortea, Liviu Comes, Vasile Jianu, Tiberiu Olah, Paul Constantinescu, Radu Paladi, Valentin Petculescu, Nicolae Coman, George Enescu, Vasile Filip, Doru Popovici.

M. M.

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE DE SECȚIE

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Cristian Misievici — *Ostinato pentru orchestră* ● Octavian Nemescu — *Natural-Cultural* pentru bandă magnetică și pian ● Cornel Țăranu — *Simfonieta „Pro Juventute"* ● *Lucrări concertante :* Nicolae Brînduș — *Concert pentru 2 piane, percuție și orchestră.* ● Paul Rogojină — *Concert pentru trompetă, celestă, pian, orchestră de coarde și percuție.* ● Sigismund Toduță — *Concert pentru flaut și orchestră de coarde* ● *Lucrări vocal-simfonice :* Doru Popovici — Cantata *Poemă de August*, pentru soprană și orchestră de cameră pe versuri de Dan Mutașcu ● *Lucrări camerale :* Dan Buciu — *Tanto gentile* lied pe versuri de Dante Alighieri, *Le jeu de construction*, lied pe versuri de Paul Eluard ● Gheorghe Costin — *Cvartet de coarde nr. 2* ● Felicia Donceanu — *Sonata pentru spinetă* ● Remus Georgescu — *Imn conducătorului iubit* pe versuri de Camil Georgescu ● Vasile Herman — *Panrythmicon pentru 5 grupe de instrumente de percuție* ● Adrian Iorgulescu — Liedu-

rile *Despre noi*, pe versuri proprii ● Șerban Nichifor — *Chimaera*, suită pentru saxofon alto și vibrafon ● Sabin Pautza — *Jocuri III*, muzică de concert pentru violă, coarde și percuție ● Valentin Petculescu — *Reverberații pentru mezzosoprană și formație camerală* pe versuri proprii ● Doina Rotaru Nemțeanu — *Sonata pentru vioară solo* ● Vasile Spătărelu — *Sonanțe* — 3 piese pentru clarinet solo ● Marina Vlad — *Trio de coarde nr. 1 „Inscripții pentru pace"*.

E. A.

Secția corală

Doru Popovici — *Trei madrigale limpide* — voci egale pe versuri de Martha Popovici. ● Coriolan Iliescu — *August măreț* — cor mixt pe versuri de Andrei Ciurunga și *Imnul lui Constantin Brâncoveanu — (Ctitorul — Martirul — Nemuritorul)*, lucrare amplă pentru cor mixt, soliști și recitator, pe versuri de Ioan Alexandru. ● Ion Pelearcă — *În Augustul înflăcărat* — cor mixt pe versuri de Ion Pelearcă. ● Gheorghe Bazavan — *Stegarul fericirii* — cor mixt dedicat celui de al XIII-lea Congres al P.C.R., pe versuri de C-tin Atomii. ● Cristian Alex. Petrescu — *Glasul omeniei noastre* — cor mixt cu pian, pe versuri de Petre Nicolae. ● Emil Lerescu — ***Oltul*** — **poem coral mixt** pe versuri de Octavian Goga și *Lumina libertății* — cor mixt și pian pe versuri de Eugen Frunză. ● Vinicius Greliens — *Iubita adormită* — voci egale de femei pe versuri de Antioh Cantemir. ● Ion Crișan — *Dimineți urbane* — cor mixt pe versuri de Florin Petrescu. ● Zaharia Popescu — *Cîntec pentru țara mea* — diptic pentru cor mixt pe versuri de Virgil Carianopol. ● Vasile Donose — *Patrie-n amezi de cînt* — cor mixt pe versuri de Pavel Pereș, *Poemul Unirii* — cor mixt pe versuri de Martha Popovici și *Imnul păcii* — cor mixt pe versuri de Martha Popovici. ● Iovan Miclea — *Cîntec și joc* — pentru 3 voci egale de femei, pe versuri populare. ● Cristian Misievici — *Colind din Iași* — cor mixt pe versuri de Emilian Marcu. ● Vasile Spătărelu — *Luna roșie* — cor mixt și solist, pe versuri de Zaharia Stancu. ● Adrian Pop — *Cine nu ne-a lăsa-n casă* (Descolindat) — cor mixt pe versuri populare și *Pe dealu cu stînjenile* — prelucrare pentru cor mixt pe versuri populare. ● Valentin Gruescu — *Daltuire-n stîncă* — cor mixt pe versuri de Valentin Gruescu și *Marșul infanteriștilor* — cor bărbătesc cu pian pe versuri de Vlaicu Bârna. ● Teodor Bratu — *Trecînd prin ani* — cor mixt cu pian, dedicat zilei de 23 august, pe versuri de Teodor Bratu. ● Sergiu Sarchizov — *Țară de baladă* — solo de mezzosoprană și pian, pe versuri de C-tin Cîrjan, *Biruitoare flamură de August* — solo bas și pian, pe versuri de Viorel Cozma, *Maică țară, Românie* — solo soprană și pian pe versuri de Nicolae Dumbravă și *E-n inimi sărbătoare* — solo tenor și pian pe versuri de Dan Rotaru.

Lucrările corale premiate la Concursul cîntecului politic pentru tinere ediția a V-a 1984:

Radu Șerban — *Iată drumul* — versuri de Gh. Vîlcu (Premiul I) ; Vasile Vasilache — *Ceaușescu — brigadierii* — versuri de George Țărnea (Pr. II) ; Zaharia Popescu — *Tinerețe, vis de aur* — versuri de Virgil Carianopol (Premiul III) ; Iovan Miclea — *În partid încrezători* — versuri Ioan Socol (Mențiune).

A. V.

Secția de operă și balet

Sergiu Sarchizov — *În anul tînăr '44*, operă pentru televiziune, pe text de Nina Cassian.

M. M.

Secția de muzică ușoară, de dans, operetă și estradă

Viorel Doboș — *Crai de Curtea Veche* — musical după romanul cu același titlu de Matei I. Caragiale, pe un libret de Constantin Cîrjan. ● Laurențiu Profeta — *În templele zăpezii* — versuri de Roxana Popescu. ● Horia Moculescu — *Un an de dragoste* — versuri de Mihai Maximilian și *De-aș fi* — versuri de Eugen Rotaru. ● Henry Mălineanu — *Seară tristă* și *Nervi de primăvară*, ambele pe versuri de George Bacovia. ● Johnny Răducanu — *Dimineață de mai* — piesă instrumentală de jazz. ● Marius Țeicu — *Ce-ar fi, iubite ?* — versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu. ● Temistocle Popa — *Patruzeci de primăveri* — piesă dedicată zilei de 23 August, pe versuri de Mircea Block. ● Alexandru Mandy — *Dar toate aceste vorbe s-au mai spus* și *Să-nvățăm să numărăm* — ambele pe versuri de Alexandru Mandy. ● George Grigoriu — *A fost de-ajuns o privire* — versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu. ● Zoltan Boroș — *Primăvară capricioasă* — piesă instrumentală de jazz. ● Florian Lungu — *In memoriam Oschanitzky* — piesă instrumentală.

A. V.

Secția de critică și muzicologie

Ghizela Sulițeanu — *Elemente antice (sud-est europene) în folclorul românesc și grecesc contemporan.* ● Eugenia Cernea — *Cîntecul popular nou* — considerații stilistice. ● Eugen Pricope — *Constantin Silvestri în Simfonia „Patetica"* de Ceaikovski.

R. S.

Secția didactică și pentru copii

George Derieteanu — *Jucării pentru copii (Țară, primăvară)* pe versuri de Elena Dragoș ; *La joacă* pe versuri de Nicolae Nasta și *Povestea unui cîntec mic* pe versuri de Martha Bărbulescu. ● Anton Dogaru — *Cerul țării mele* pe versuri de Dinu Ianculescu ; *Aici, acasă* pe versuri de Dan Verona ; *Mîndră stea,* pe versuri de Nicușor Constantinescu ; *Sentimentul păcii* pe versuri de Vasile Nicolescu. ●Petre Brâncuși — *Un anotimp de bucurii* pe versuri de Teodor Bratu. ● Emil Lerescu — Suita pentru cor de copii *Într-o vară... sus la munte* pe versuri de Mariana Dumitrescu *(Brînduța, Căprioarele, Ursulețul, Veverița).* ● Cornel Arion — *Povestea gîștelor* pe versuri de George Cosbuc. ● Vinicius Grefiens — *Hora copiilor* pe versuri de Georgeta Moraru. ● Teodor Bratu — *5 cîntece pentru copii* pe versuri de Petre Ghelmez *(Privighetoarea, Mierla, Cucul, Broaștele, Ciocîrlia).* ● Liviu Rusu — *4 poeme pe versuri de Ienăchiță Văcărescu.* ● Anatol Vieru — *6 studii pentru instrumente de percuție.* ● Emil Lerescu — *Bagatelă pentru violoncel și pian.* ● Ion Cudalbu *Cîntînd în trei — trio pentru flaut, oboi, clarinet (corn).* ● Doina Marian — *Prin pădure* — piesă pentru pian. ● Domnica Constantinescu — *Acceleratul, piesă pentru orchestră de percuție.* ● Dorel Pașcu — *Suita pentru pian „Din iernile copilăriei".*

S. N.

NOUTĂȚI EDITORIALE

Partituri :

Aurel Stroe — opera *Orestia II.*

Mișu Iancu și Romea Petre — *Metodă de acordeon.*

Cărți :

Radu Gheciu — *Mit și epopee — Aspecte din creația lui Gheorghe Dumitrescu.*

Yehudi Menuhin și David Curtis — *Muzica omului.* Traducere din limba engleză de Adina Arsenescu.

NOUTĂȚI ELECTRECORD

Muzică simfonică și de operetă:

Soliști ai Teatrului liric din Constanța : soprana Niculina Cîrstea — Arii din opere ; acompaniază Orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești.

Soliști ai Operetei din București : Margareta Niculescu și Daniela Diaconescu : acompaniază Orchestra Radioteleviziunii române condusă de Ludovic Baci, Orchestra Operei române condusă de Carol Litvin, Orchestra Filarmonicii din Sibiu, Orchestra Cornel Popescu.

Melodii nemuritoare în interpretarea unor cunoscuți soliști de operă.

Muzică populară:

Maria Stănescu — *Dor îmi e de-acasă, dor.* Florea Turchitu — vioară ; formația condusă de Hațeg Constantin — vioară cu goarnă, violă ; ansamblul folcloric „Nicolae Bălcescu" din Craiova.

Tineri soliști : Florica Zaha — *De pe Valea Crișului ;* Viorica Flintașu — *Mîndre-s horile-n Bihor.*

Interpreți din Transilvania : Vasile Mînecan, Lucreția Bizo.

Muzică ușoară:

Aruncarea în valuri a lui Vasile Șeicaru, voce și chitară acustică.

D. I.

LUCRĂRI NOI ÎN BIBLIOTECA DE DIFUZARE A UNIUNII

Nicolae Coman — *Concert pentru pian și orchestră* (2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; timp. syl., vibr., arpa ; Perc. I : tamb., picc., trgl., Perc. II : p-tto sosp., 3 t-toms, T-Tam, 2 p-iti ; corzi)

Dumitru Bughici — *Simfonie lirico-dramatică pentru orchestră de coarde*

Maya Badian — *Toccata și passacaglia pentru orchestră mare* (fl. picc., 1, 1, 0 ; 1, 1, 1, 1 ; glock., timp., perc. I : tamb. picc. t-toms, bongos, perc. II : w-blocks, t-blocks, perc. III : ptto. sosp., gr. cssa ; corzi)

Nicolae Brînduș — *Concert pentru 2 piane, percuție și orchestră* (2, 2, 2, 2 ; 4, 2, 2, 1 ; arpa ; 10 percuționiști, corzi)

Theodor Grigoriu — *Nostalgii și idile transilvane* (orch. : 2 fl., 1 ob., 2 cl., 2 fg. ; 2(4) corni ; xil., pn.; corzi)

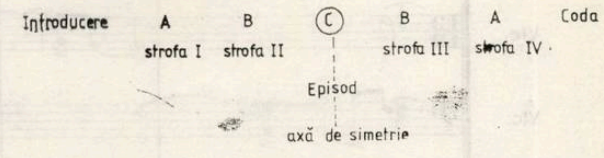
Dumitru Bughici — *Simfonia-Balet, op. 61* (orch.: 3(1), 2, 2, 2 ; 4, 3, 3,1 ; timp., bongos (3), tamburino, trgl., ptti, t-tam, block (3) ; arpa ; corzi).

M. M.

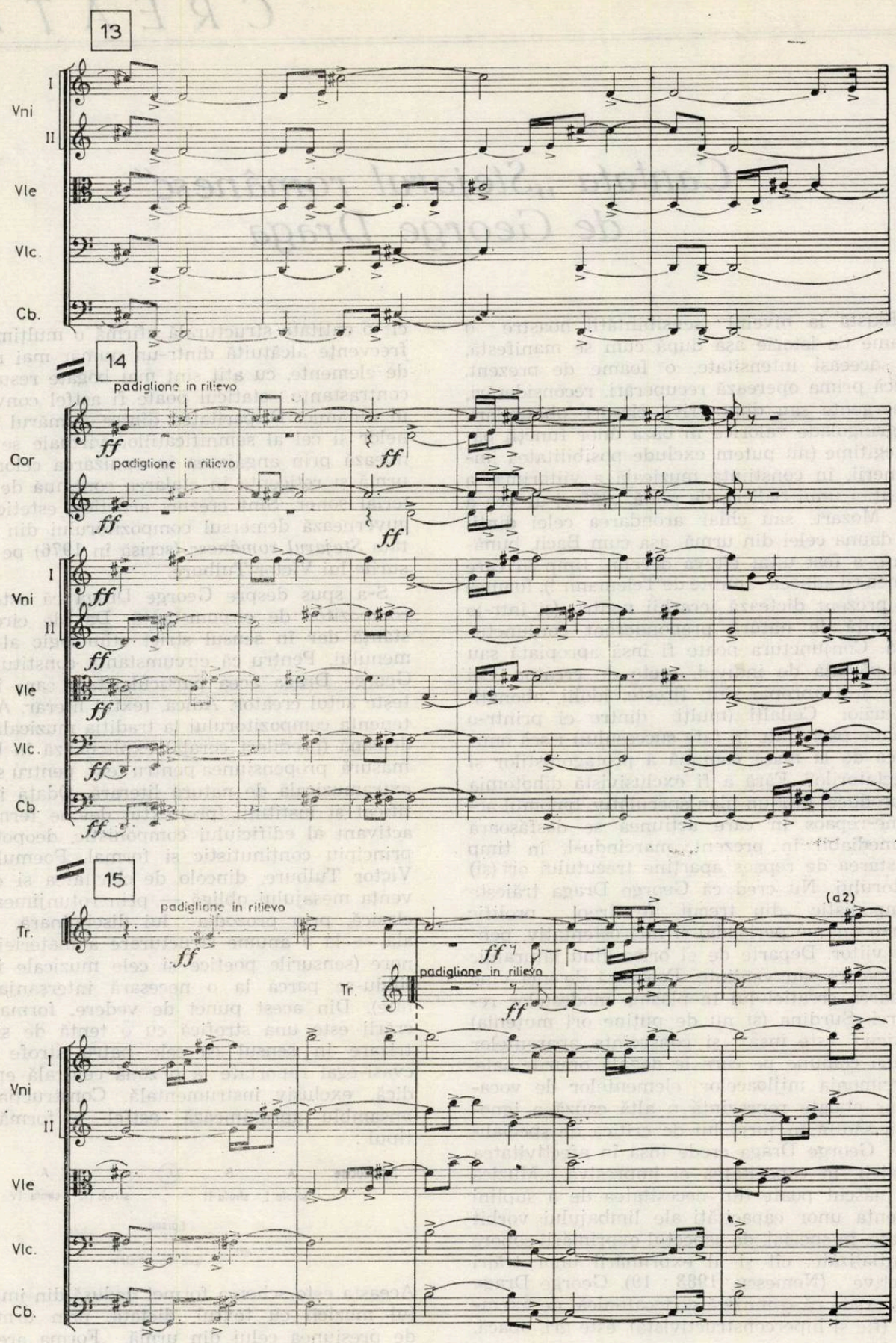
Cantata „Stejarul românesc" de George Draga

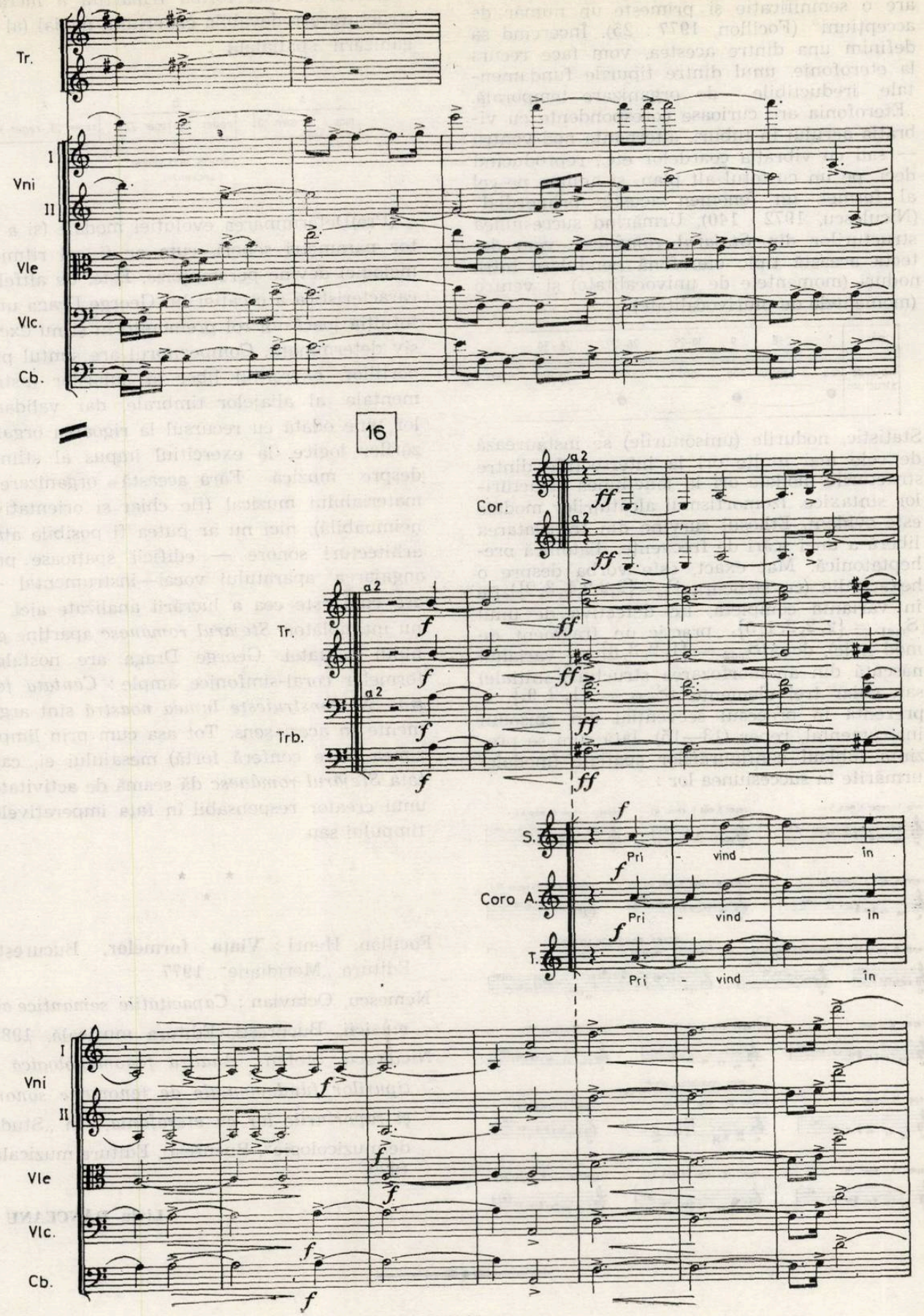
Există la nivelul sensibilității noastre o foame de istorie așa după cum se manifestă, cu aceeași intensitate, o foame de prezent. Dacă prima operează recuperări, reconsiderări, emergențe sau dimpotrivă clasări, obnubilări, degringolade valorice în baza unor funcții paralegitime (nu putem exclude posibilitatea impunerii, în conștiința muzicală a viitorimii, a creației unui Salieri, de pildă, alături de cea a lui Mozart, sau chiar arondarea celei dintîi în dauna celei din urmă, așa cum Bach, bunăoară, a fost uitat cîteva decenii, timp în care lumea își aducea aminte de Telemann !), foamea de prezent dictează ierarhii pentru (și într-)o instanță de natură preponderent conjuncturală. Conjunctura poate fi însă apropiată sau îndepărtată de individ, recte de creator. Cei care și-o apropie sînt, firește, idolii, abonații topurilor. Ceilalți (mulți dintre ei printr-o anume pasivitate în fața succesului) riscă omiterea de la masa comună a protagoniștilor și spectatorilor. Fără a fi exclusivistă dihotomia reproduce, într-un plan speculativ, binomul acțiune-repaos în care acțiunea se desfășoară iremediabil în prezent, marcîndu-l, în timp ce starea de repaos aparține trecutului ori (și) viitorului. Nu cred că George Draga trăiește componistic din trecut (e drept, prolific într-o anume perioadă) și nici ostentativ, pentru viitor. Departe de el orice gînd lăturalnic de mărire sau vanitate. Poate că de aici vine situarea creației lui în plasma modestelor remarci. Surdina (și nu de puține ori mutenia) criticii este însă și consecința aparentelor locuri comune pe care le degajă opurile sale. Parcimonia mijloacelor, elementelor de vocabular etalate reprezintă o altă cauză a ignorării sădită în jurul lui de critica de specialitate. George Draga crede însă în afectivitatea muzicii, în capacitatea ei impresivă. „Muzica s-a născut poate din necesitatea de a suplini absența unor capacități ale limbajului vorbit legate, în special, de aspectul exprimării sonore esențializate, cît și al exprimării unor trăiri afective". (Nemescu, 1983 : 19). George Draga mai crede că o muzică dodecafonică, de exemplu (fie și hiperconstructivistă), este gri, opacă, incoloră, aidoma unei picturi care impune în același spațiu dat, restrîns, toate culorile. Cu cît o entitate structurală afirmă o mulțime de frecvențe alcătuită dintr-un număr mai redus de elemente, cu atît sînt mai bogate resursele contrastante : staticul poate fi astfel convertit în dinamic. Disparitatea dintre numărul semnelor și cel al semnificațiilor virtuale se atenuează prin angajarea în epuizarea celor din urmă și reticența în etalarea continuă de material sonor. Sînt crezuri artistice, estetice ce guvernează demersul compozitorului din cantata *Stejarul românesc* (scrisă în 1976) pe versurile lui Victor Tulbure.

S-a spus despre George Draga că este un compozitor de circumstanță. Da, de circumstanță dar în sensul strict etimologic al termenului. Pentru că circumstanța constituie la George Draga acea particularitate care însoțește actul creator. Adică, textul literar. Apartenența compozitorului la tradiția muzicală ardeleană (predilect corală) explicitează în bună măsură propensiunea pentru text, pentru sursa extramuzicală de natură literară. Odată identificat și instituit, (pre)textul devine ferment, activant al edificiului componistic, deopotrivă principiu conținutistic și formal. Poemul lui Victor Tulbure, dincolo de claritatea și elocvența mesajului obligă — prin rotunjimea lui clasică, prin prozodia lui disciplinară, uzuală — la o anume structurare a materiei sonore (sensurile poetice și cele muzicale invitîndu-se parcă la o necesară interșanjabilitate). Din acest punct de vedere, forma lucrării este una strofică cu o tentă de simetrizare în sensul că cele patru strofe sînt cvasi-egal raportate la o zonă centrală episodică, exclusiv instrumentală. Construcția de ansamblu aproximează, astfel, o formă de tipul :

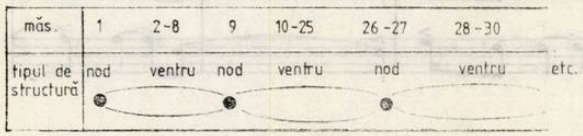


Aceasta este schema formei dedusă din impactul muzicii cu textul, dictată, prin urmare, de presiunea celui din urmă. „Forma are un sens care ține însă în întregime de ea, o valoare personală și particulară, care nu trebuie

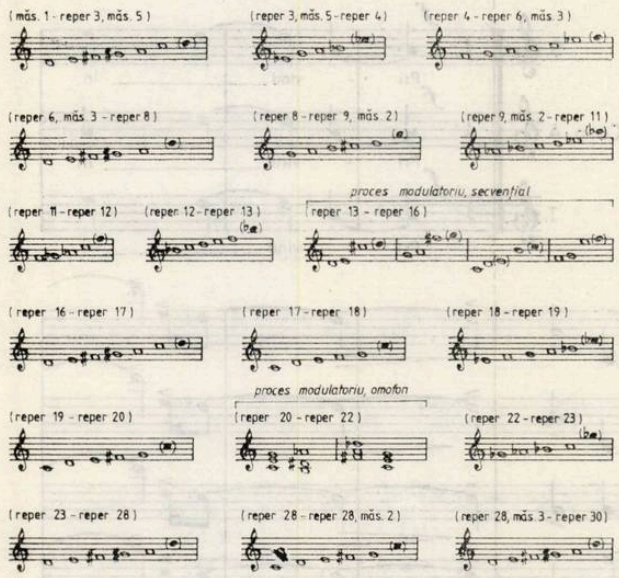

13
I
Vni
II
Vle
Vlc.
Cb.
14
padiglione in rilievo
Cor
ff
padiglione in rilievo
15
padiglione in rilievo
Tr.
(a2)
padiglione in rilievo
Tr.


Tr.
I
Vni
II
Vle
Vlc.
Cb.
16
Cor.
a 2
ff
Tr.
Trb.
f
S.
Coro A.
T.
Pri - vind in
I
Vni
II
Vle
Vlc.
Cb.

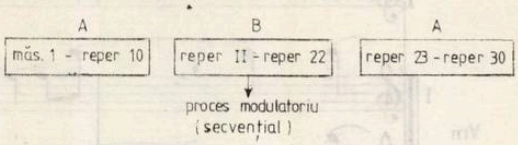
confundată cu atributele ce i se impun. Ea are o semnificație și primește un număr de accepțiuni" (Focillon, 1977 : 25). Încercînd să definim una dintre acestea, vom face recurs la eterofonie, unul dintre tipurile fundamentale, ireductibile de organizare temporală. „Eterofonia are curioase corespondențe cu vibrația aerului în tuburi, alternanța nod-ventru — sau cu vibrația coardelor etc., reproducînd deci, pe un cu totul alt plan, și anume pe cel al formei, un fenomen acustic primordial" (Niculescu, 1972 : 140). Urmărind succesiunea structurilor din *Stejarul românesc*, vom detecta această tipic eterofonă pendulare între noduri (momentele de univocalitate) și ventre (momentele de plurivocalitate) :



Statistic, nodurile (unisonurile) se instaurează de cele mai multe ori la intersecțiile dintre structurile modale ori la joncțiunea structurilor sintaxice. Izomorfismul alcătuirilor modale este evident. Ethosul survine din translatarea liberă a unei scări de frecvențe, diatonică pre-heptatonică. Mai exact, este vorba despre o hexacordie (cu strucura :$S_m = \{2,2,2,1,3,2\}$), fie în variantă completă, fie defectivă de unul ($S_{md1} = \{2,2,2,1,5\}$, practic un fragment de mod lidic), două ($S_{md2} = \{1,2,3,6\}$ — variantă născută din anamorfozarea structurii inițiale) sau chiar trei elemente ($S_{md3} = \{1,2,9,\}$ — prezentă în procesul secvențial din episodul instrumental, reper (13—15). Iată cum se prezintă tabloul configurărilor spațiale (modale) urmărite în succesiunea lor :



Deducem de aici forma tripartită a lucrării, structurare redevabilă criteriului modal (al organizării spațiale) :



(Pre)Determinarea evoluției modale (și a altor parametri sonori, cum ar fi cel ritmico-melodic) devine peremptorie. Este, de altfel, o caracteristică a creației lui George Draga unde intuiția joacă un rol premonitoriu și nu exclusiv determinant. Compozitorul are simțul proporțiilor, exercițiul liber al culorilor instrumentale, al aliajelor timbrale, dar validarea lor vine odată cu recursul la rigoarea organizărilor logice, la exercițiul impus al științei despre muzică. Fără această organizare a materialului muzical (fie chiar și orientativă, neimuabilă), nici nu ar putea fi posibile atari arhitecturi sonore — edificii spațioase prin angajarea aparatului vocal—instrumental —, așa cum este cea a lucrării analizate aici. Și nu întîmplător, *Stejarul românesc* aparține genului cantatei. George Draga are nostalgia formelor coral-simfonice ample : *Cantata festivă*, *Se construiește lumea noastră* sînt argumente în acest sens. Tot așa cum prin limpezimea (care conferă forță) mesajului ei, cantata *Stejarul românesc* dă seamă de activitatea unui creator responsabil în fața imperativelor timpului său.

* *
*

Focillon, Henri : **Viața formelor,** București, Editura „Meridiane", 1977.

Nemescu, Octavian : *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Editura muzicală, 1983.

Niculescu, Ștefan : *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în „Studii de muzicologie", București, Editura muzicală, 1972.

Liviu DĂNCEANU

Festivalul Național „Cîntarea României"

IAȘI

Festivalul muzicii românești ediția a VIII-a

Într-o cuprindere de ansamblu, cea de a VIII-a ediție a „Festivalului muzicii românești" desfășurată la Iași între 11 și 18 mai se relevă ca o arhitectură sonoră judicios gîndită, în care concertele prezentate de ansamblurile vocal-simfonice ale Radioteleviziunii române (dirijori Iosif Conta și Aurel Grigoraș) și Filarmonicii „*Moldova*" — Iași (dirijori Ion Baciu și Ion Pavalache) apar ca secțiuni principale, menite să delimiteze și totodată să susțină o suită colorată de manifestări diverse ca gen, între care concertul cvartetului „*Voces*" a marcat un substanțial ax de simetrie, concertul inaugural al Conservatorului „George Enescu" instituindu-se într-un delicat și în același timp semnificativ prolog.

Similare prin incontestabila probitate artistică a realizării, cele două simfonice s-au autodefinit prin contrast din punct de vedere al conținutului muzical.

Astfel, concertul dirijat de Iosif Conta a derulat în exclusivitate lucrări intrate în fondul repertorial permanent (ca *Rapsodia română* de Constantin Bobescu sau poemul simfonic *Vox maris* și grandiosul final coral al actului II din opera *Oedip* de George Enescu) făcînd o demonstrație peremptorie a faptului că, dincolo de importanța primei audiții, o muzică trăiește cu adevărat prin reluări. Inclus de asemenea în programul formațiilor Radioteleviziunii, *Concertul pentru pian* de Paul Constantinescu face și el parte dintre creațiile autohtone care-și dezvăluie caratele calitative cu trecerea timpului. Interpretarea electrizantă a lui Dan Grigore, într-o desăvîrșită simbioză cu orchestra, a pus astfel în lumină și alte valențe expresive ale acestei admirabile pagini concertante față de versiunea de autoritate a lui Valentin Gheorghiu, considerată pînă în prezent ca singura de referință. (Un caz similar, demn de remarcat, și cel al *Baladei* pentru clarinet și orchestră de Alexandru Pașcanu, care a putut fi audiată în concertul orchestrei Conservatorului în tălmăcirea clarinetistului Dumitru Sîpcu și a dirijorului Sabin Pautza, aflați într-o invizibilă și... deloc dezavantajoasă confruntare cu versiunea interpretativă semnată de Aurelian Octav Popa, care a lansat această lucrare. În fond, de ce să n-o recunoaștem, valoarea și viabilitatea unei compoziții se verifică și prin spiritul de competitivitate pe care este în stare a-l trezi în rîndurile interpreților — cei care o fac să învie dintre pagini de partitură).

Prin opoziție, concertul orchestrei simfonice și corului „Gavriil Musicescu" ale Filarmonicii „Moldova" s-a situat în principal pe panta noutății.

Marcate de o pronunțată tentă politică, demonstrînd capacitatea muzicienilor români de a se situa în miezul actualității, cele două lucrări executate în primă audiție absolută — cantata *Bucurie de august* de Anton Zeman și simfonia *Pax mundi* de Theodor Drăgulescu — sînt demne de tot interesul și din punctul de vedere al concepției formale, al meșteșugului componistic intrinsec și al expresiei.

Pornind de la un text de Vasile Filip, Anton Zeman a adoptat o soluție constructivă foarte ingenioasă : o desfășurare de tip rapsodic, vehiculînd o multitudine de idei melodice inspirat modelate și măiestrit împletite polifonic, care debutează mai întîi orchestral într-o adevărată frenezie ritmică și coloristică pentru ca în final, culminativ, să ridice asemeni unui val sonor corul la suprafață, într-o rostire firească, convingătoare.

Deși gîndită în patru secțiuni sugestiv subintitulate *Neliniște, Agresiune, Noaptea plîngerii* și *Coșmar*, simfonia *Pax mundi* are desfășurarea neîntreruptă a unui poem programatic. Dramaturgia lucrării este oarecum statică și, ca atare, destul de greu de susținut interpretativ și anevoios de asimilat în audiție din cauza predominanței mișcării lente, într-un ambitus restrîns, cu frecvente discontinuități, singurele momente care se detașează pe acest fundal de bocet perpetuu fiind un contrapunct ritmic destul de spectaculos ca realizare și o creștere sonoră paroxistică. Desigur, intenția (mărturisită !) a compozitorului nu a fost să „placă" ci să trezească conștiințele.

Între aceste angajante opusuri, cunoscutul *Concert pentru vioară și orchestră* de Wilhelm Berger s-a înscris ca un oportun interludiu liric. Găsindu-și în paginile acestei lucrări evidente corespondențe de sensibilitate și temperament artistic, violonistul Daniel Podlovschi a realizat o interpretare delicat nuanțată, marcată de acea tendință spre șlefuirea cît mai perfectă a detaliului tehnic și expresiv care-i este caracteristică.

Început prin pomenita *Baladă* pentru clarinet de Alexandru Pașcanu, programul orchestrei simfonice a Conservatorului „George Enescu" din concertul inaugural s-a completat printr-o altă lucrare concertantă, *Jocuri III* de Sabin Pautza, la pupitru fiind, după cum am spus, compozitorul. Partea solistică i-a fost încredințată violistei Laura Nechita care a avut o evoluție plină de aplomb concertistic în această deosebit de atrăgătoare compoziție tetrapartită, făcută să placă de la primul contact prin francheța

robustă a melodicii, ritmicii și armoniei, prin justa dozare a contrastelor. S-a marcat în acest fel o primă participare interpretativă studențească. Au urmat multe altele, demonstrînd un fenomen îmbucurător : tînăra generație de interpreți vădește o reală disponibilitate pentru abordarea repertoriului autohton, pe care îl asimilează cu naturalețea și acea bucurie a implicării totale, pe care numai această vîrstă le pot oferi.

M-aș referi în acest sens în primul rînd la prestația coralei *Cantores amicitiae*, condusă de Nicolae Gîscă, în același concert, printre meandrele unui repertoriu foarte pretențios de reluări sau prime audiții purtînd semnăturile unor Iovan Miclea *(In vatra Daciei străbune)*, Cristian Misievici *(O patrie de inimi)*, Tudor Jarda *(Mă luai, luai)*, Achim Stoia *(Hop și șe)*, Vasile Spătărelu *(Luna roșie* și *Floare albastră)*, Sabin Pautza *(Lacul* și *Ofrandă copiilor lumii)*, Dumitru Capoianu *(Rugăciune)*, Alexandru Pașcanu *(Iarna pe uliță)*, Vinicius Grefiens *(La nunta ta)*, interpretările realizate caracterizîndu-se printr-o desăvîrșită acuratețe intonațională și printr-un remarcabil rafinament timbral, surprinzător la un grup coral atît de restrîns („un pumn de oameni" cum s-a exprimat dirijorul Ion Baciu).

M-aș mai referi, în egală măsură, la cele două concerte susținute de clasele de instrumente și canto, unde au putut fi ascultate execuții de real relief artistic ca de pildă *Sonata pentru violă și violoncel* de Wilhelm Berger (interprete Laura Nechita și Magdalena Cristea), *Sonatina* de Walter Mihai Klepper, pentru vioară și pian (interprete Iulia Wagner și Cezara Băncescu), *Bourrée* de George Enescu și *Baccanala* de Constantin Silvestri (la pian Liliana Golescu), *Cantabile și Presto* pentru flaut și pian de George Enescu (interpreți Adrian Stanciu și Vasile Tarnavschi), *Două preludii* de Sabin Pautza și *Rondo* de Anton Zeman, pentru clarinet și pian (interpreți Florin Melinte și Vasile Tarnavschi) și, mai ales, *Cvartetul nr. 2 op. 19 „Al consonanțelor"* de Pascal Bentoiu (interpreți Caesar Marius Varvaroi, Marius Stoian, Lucian Cristea și Mihaela Balbuzan).

O serie de interpreți studenți (și anume pianistele Cezara Băncescu și Anuș Cividian, violoncelistul Florică Costinel, soprana Manuela Potopencu, cornistul Petre Gîscă și clarinetistul Florin Melinte) au fost în situația de a prezenta și prime audiții absolute : lucrările colegilor lor Roxana Hașegan și Leonard Dumitriu, cărora le-a revenit cinstea de a reprezenta clasa de compoziție condusă de compozitorul Vasile Spătărelu, într-o producție specială, un incitant concert-dezbatere. Programul a fost bogat, demonstrînd implicit multă sîrguință întru însușirea unui temeinic meșteșug. Mai mult, a răzbătut din compozițiile prezentate o reală și foarte sănătoasă vînă componistică : de exemplu *Variațiunile pentru pian* sau partea lentă a *Sonatei pentru corn și pian* de Roxana Hașegan sau *Sonata pentru violoncel și pian* (mai ales în secțiunile viguros ritmate) a lui Leonard Dumitriu ar fi făcut cinste și unui condei matur.

Instrumentistul extraordinar care este clarinetistul Dumitru Sîpcu, după impresionanta participare din concertul inaugural, a mai prezentat și un foarte interesant recital individual (acompaniat fiind de pianistul Vasile Tarnavschi), recital alcătuit în exclusivitate din lucrări ale compozitorilor ieșeni : *Sonata* de Elise Popovici, *Sinus* de Cristian Misievici, *Două preludii* de Sabin Pautza, *Rondo* de Anton Zeman, *Sonanțe* de Vasile Spătărelu și *Ipostaze* de Viorel Munteanu. Fără a intra în detalii se poate afirma că am asistat la o adevărată paradă a tuturor tehnicilor noi clarinetistice, Dumitru Sipcu etalînd o amețitoare varietate coloristică și de nuanțe și demonstrînd totodată, mai mult decît pînă acum, căldură în sunet și expresie.

În această ordine de idei cred că și marile succese ale cvartetului *„Voces"* se datorează tocmai faptului că, dincolo de prodigioasa tehnică de ansamblu, reușește să treacă de la text la subtext, ajungînd printr-o marmoreană șlefuire la acea puritate expresivă, la acea aerisire sonoră, la acel zbor al cîntului instrumental ce fac posibil, parcă, contactul direct cu însuși miezul inspirației componistice a autorului prezentat la un moment dat. Iată de ce, toate cele trei cvartete interpretate în Festival — nr. 3 al lui Vasile Spătărelu, nr. 6 al lui Dumitru Bughici și nr. 15 al lui Wilhelm Berger, ultimele două în primă audiție absolută — și care i-au fost dedicate, s-au impus fiecare prin farmecul său particular, ca într-un ritual de taină al unei sincere confesiuni.

În încheiere cîteva cuvinte despre un concert care a constituit într-un fel revelația acestui Festival și anume concertul coralei *„Prietenii muzicii"* din Baia Mare, dirijată de Ion Săcăleanu. Este un ansamblu pur și simplu extraordinar. Acordat pînă la a sugera o miraculoasă orgă umană, dispunînd de un ambitus coloristic și dinamic amplu și de mari posibilități expresive, ansamblul coral din Baia Mare ne-a oferit un concert în sensul tradițional al genului, adică al acelei rostiri vocale sonore, pătrunzătoare, sănătoase, antrenată adeseori în vîrtejul ritmurilor de joc, atît de caracteristică celor mai bune creații ale repertoriului coral românesc. Din programul oferit și care a cuprins nume dintre cele mai reprezentative mai vechi sau mai noi (Gavriil Musicescu — *Trompetele răsună*, Ciprian Porumbescu — *Serenada*, Teodor Teodorescu — *Fata de păstor*, Alexandru Zirra — *Cîntec*, Dumitru Georgescu Kiriac — *Revedere*, Aristotel Cruceanu — *Mama*, Gheorghe Cucu — *Haz de necaz*, Vasile Popovici — *Sara pe deal*, Dimitrie Cuclin — *Dor, dorule*, Mihail Jora — *Mă mieram* alături de Tudor Jarda — *Mă prelin, eu și tu*, Constantin Arvinte — *Să ne veselim oleacă*, Mircea Neagu — *Horile oilor*, Ludovic Paceag — *Două cîntece din Maramureș*, Liviu Borlan — *Legendă în lemn*, Valentin Timaru — *Din cîntecele Mariei Tănase*, Alexandru Pașcanu — *Iarna pe uliță*, Doru Popovici — *Țăranii*, Dan Voiculescu — *De la arcul Carpaților*, Sabin Pautza — *Un pămînt al păcii* și Constantin Rîpă — *Pax ades*) s-a desprins ca un corolar imaginea de ansamblu a unui gen ce dispune în muzica românească de o inepuizabilă forță de impact, de o incontestabilă și tonică vitalitate.

Liliana GHERMAN

Festivalul „Primăvara muzicală arădeană"

În ediția a XII-a, anul 1984, din frumoasa lună a florilor, între 13—20 mai, a avut loc sărbătoarea cultural-artistică „Primăvara arădeană".

Deschiderea festivalului a avut loc în sala Palatului cultural, cu un concert extraordinar susținut de orchestra simfonică și corul Filarmonicii, dirijor tînărul Ion Marin, care a condus orchestra avînd soliști pe Elvira Cîrje, apreciata soprană a Operei bucureștene și Georgiana Ciobanu, o foarte tînără violonistă arădeană, într-un program alcătuit din lucrări de Georges Bizet, Giacomo Puccini, Constantin Dimitrescu ș.a. Apoi, a doua zi, în 14 mai, același dirijor a susținut un „Festival Felix Mendelssohn-Bartholdy", de la nașterea compozitorului împlinindu-se anul acesta 175 de ani ; *Concertul de vioară* a fost susținut cu expresie și stil de Dorina Mangra.

În ziua de marți, 15 mai, un concert excelent pregătit de către unul dintre cei mai dotați dirijori de cor din țară, Doru Șerban, care a susținut un program de „Bijuterii corale", conducînd cu multă expresivitate colectivul corului Filarmonicii din Arad, distins cu premiul I la Festivalul Național „Cîntarea României" — 1983 ; s-au cîntat lucrări de Monteverdi, Palestrina, Bach, Händel, Mozart, Brahms, Flondor, Danga, ș.a.

Miercuri, 16 mai, la sala mică a Palatului cultural a avut loc un interesant simpozion sub genericul „Compozitorii arădeni și cultura românească", fiind prezentate comunicări ce ar trebui publicate într-o carte, pentru a se face cunoscută activitatea „Muzicienilor arădeni de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX". O comunicare cu acest titlu a fost prezentată de profesorii Renate Mușat, Adela Molnar, Ana Bereczki ; am urmărit apoi „Ion Vidu în muzica corală românească" — text înfățișat de prof. Ion Tol. Theodor Gurban a vorbit despre „Sabin Drăgoi și muzica de operă" cu exemplificări din imprimări de arhivă și noutăți biografice relatate de actorul Mișu Drăgoi, fiul compozitorului.

Prof. Hugo Hauptmann a vorbit despre „Emil Monția" iar prof. Lidia Bora a dezvoltat subiectul „Emil Monția în cultura muzicală națională", comunicare ce ar putea constitui baza unei monografii, fiind minuțios documentată și îndreptățită a fi considerată de referință. O altă interesantă comunicare a prezentat prof. Emilia Popa — „Reuniuni corale arădene în perioada interbelică" —, urmată de „Nicolae Brînzeu în tezaurul muzicii românești" susținută cu competență de prof. Lucia Lăzărescu (care este și o excelentă pianistă). Prof. Monica Ștefănescu și Dorina Cădariu au mai înfățișat „Tinere speranțe de compozitori arădeni".

În încheierea simpozionului, tenorul Vasile Speranța, de la Filarmonica „George Enescu" din București, a susținut lucrări vocale de Tiberiu Brediceanu și Emil Monția ; la pian prof. Maia Barna.

În ziua de joi, 17 mai, a urmat în sala mare a Palatului cultural un concert extraordinar „Festival Ludwig van Beethoven" ; dirijor Iosif Conta, artist emerit, care a interpretat cu binecunoscuta-i măiestrie uvertura *Egmont, Concertul nr. 4 în sol major pentru pian și orchestră*, solistă Valeria Kubin Valici din Austria și *Simfonia a VII-a în la major.*

Programul manifestărilor muzicale s-a încheiat cu un concert vocal-simfonic, *Sărbătorirea lui Alexandru* (Das Alexander Fest), oratoriu pentru soliști, cor și orchestră de G. Fr. Händel, dirijor Nicolae Boboc, dirijorul corului Doru Șerban : au participat Monica Teodorescu, soprană de excepție, cu un timbru diafan și muzicalitate desăvîrșită, solistă a Operei Române din București, Ion Micu și Ionel Pantea, soliști ai Operei Române din Cluj-Napoca.

Festivalul cultural-artistic „Primăvara arădeană" s-a bucurat de un numeros auditoriu care, cu multă căldură și cu vii aplauze binemeritate, a răsplătit interpreții și organizatorii. Manifestările festivalului au constituit o autentică sărbătoare culturală a frumosului oraș de pe Mureș și a țării întregi.

Vasile SPERANȚA

„Gala tinerilor concertiști" ediția a XV-a — Arad 1984

La sfîrșitul lunii mai, Filarmonica din Arad a găzduit, pentru a doua oară, cea de a XV-a ediție a „Galei tinerilor concertiști", acțiune itinerantă pe care Colegiul criticilor muzicali de pe lîngă A.T.M. o organizează de aproape patru ani în colaborare cu diferitele filarmonici din țară. Nimic special, față de edițiile anterioare — prin intențiile organizatorilor — nu a fost premeditat să atragă atenția asupra acestei serii de concerte ; aceleași debuturi promițătoare, aceleași reveniri îndreptățite sau confirmări cu importante perspective de evoluție — tineri interpreți, studenți sau absolvenți ai conservatoarelor, soliști proveniți din București, Oradea, Cluj-Napoca, Craiova. Și totuși desfășurarea celor trei concerte a procurat momente de specială proeminență ce au întrecut mult așteptările organizatorilor. Să menționăm, în plus, o condiție specială ce a determinat ținuta exemplară a concertelor de la Arad ; am în vedere calitatea deosebită a colectivului sinfonic condus de dirijorul Nicolae Boboc, o condiție esențială dacă avem în vedere faptul că unii soliști au debutat cu această ocazie în compania orchestrei iar alții — în mod firesc — dispun de experiență limitată privind relația solist-orchestră.

Aspectul oarecum inedit al concertelor de la Arad l-a constituit, în mod cert, prezența soliștilor suflători în alămuri ; cornistul Moise Popa și trompetistul Petre Nancu sînt absolvenți în acest an ai Conservatorului bucureștean, tineri virtuozi ce cultivă în egală măsură conturul firesc al frazei și calitatea remarcabilă a tonului ce vizează strălucirea neosten-

tativă a evoluției sonore ; să adăugăm, în plus, la Moise Popa valoarea de excepție a maleabilității timbrale în realizarea primului *Concert* de Richard Strauss iar la Petre Nancu claritatea realmente emoțională a emisiei sonore în *Concertul* de André Jolivet.

Dintre celelalte evoluții de excepție ale tinerilor interpreți le vom menționa pe acelea ale violonistei Amelia Mihalcea, încă studentă a conservatorului din Capitală precum și pe acelea ale pianiștilor Simona Mihai și Mihai Ungureanu — trei individualități distincte aflate în plin proces de evoluție, de împlinire ; fiecare în parte au găsit un drum al evoluției personale pe care-l urmează cu credință ; fiecare în parte s-a confruntat cu opus-uri de extremă complexitate a literaturii instrumentului respectiv. Realizînd *Concertul pentru vioară* de P. I. Ceaikovski, Amelia Mihalcea face o exemplară demonstrație a felului în care un temperament artistic ardent poate fi constructiv dominat și orientat, relevînd valori autentice de expresie, de abilitate tehnică în sensul larg al termenului dar mai ales de susținere și fasonare a grandiosului edificiu sonor ; mai rămîne de adăugat în continuare acel rafinament al diversificării timbrale ce se sprijină pe un rafinat și lucid întreținut complex al expresiei.

Simona Mihai este tipul de interpret pentru care logica expresiei devine cardinală în abordarea și realizarea opus-ului prezentat ; *Concertul în do minor* de Rachmaninov a beneficiat de o adevărată „regie" muzicală amplă în care spectaculozitatea jocului pianistic devine un corolar al unui demers interpretativ pe cît de convingător pe atît de sensibil orientat. La rîndul său Mihai Ungureanu definește acel tip de natură muzicală introvertită pentru care cîntul pianistic reprezintă poate unicul și — în orice caz — cel mai important mod de comunicare. Tocmai de aceea actul comunicării este marcat cu responsabilitate de o problematizare autentică ce denotă virtuți de afundă meditație asupra textului celui de *al II-lea Concert în Si bemol major* de Brahms ; este o realizare impresionantă pe care Mihai Ungureanu o susține cu un spirit constructiv ce ordonează spațiile ample ale acestui unic în felul său concert — simfonie din literatura pianului.

Se poate afirma cu deplin temei faptul că Iuliu Bertok poartă tresele unei maturități artistice deja consolidate ; ne-o demonstrează realizarea celui de *al V-lea concert în La major pentru vioară și orchestră* de Mozart, realizare împlinită în spiritul unui autentic echilibru clasic, a unei clarități a gîndului artistic ce susține și argumentează logic fiecare atitudine interioară în deplina conștiință a datelor stilistice ; consistența expresiei apare în consecință atent supravegheată, eficient corelată calității tonului. Ordinea și claritatea — uneori poate prea pedant impuse — orientează evoluția interpretativă în cazul Cristinei Stănescu în versiunea pe care o dă *Concertului în re minor pentru pian și orchestră* de Mozart ; caligrafia frazei păstrează o rigoare vecină unei anume rigidități născute din prudență. Sînt aspecte pe care interpreta le poate depăși tocmai în baza unor resurse de autentică sensibilitate a cîntului, resurse ce se cer atent revelate.

Naturi muzicale distincte, cei trei studenți ai Conservatorului clujean se situează pe nivele diferite a evoluției artistice. Oboistul Gheorghe Mesaroș — absolvent în acest an al conservatorului se manifestă drept o individualitate artistică bine definită ; *Concertul în Do major* de Haydn a fost realizat în spiritul unei clarități neschematice revelatoare a ordinii interioare de autentică calitate muzicală. Violoncelistul Csabo Peter este, indiscutabil, o natură muzicală virtuoză încă insuficient strunită, insuficient organizată atît în planul structurării momentelor discursului muzical cît și în acela al intonației ; ne-o demonstrează nivelul actual al realizării *Concertului în Re major* de Haydn. La rîndul său basul Petre Herez Dorman — în arii din opere semnate de Paul Constantinescu, Verdi și Bizet — demonstrează o adecvată pătrundere a psihologiei personajului portretizat ; iar aceasta în ciuda unei anume deficiențe a educației cîntului ce nu revelează suficient timbrul natural al glasului.

Trebuiesc menționate în concluzie — cu titlu de special atribut al acestei manifestări — disponibilitățile spiritului de colaborare pe care-l manifestă colectivul de instrumentiști al orchestrei, dirijorul Nicolae Boboc, muzician și pedagog de reală eficiență.

Dumitru AVAKIAN

Festivalul coral „Timotei Popovici" din comuna Marga

Cînd în urmă cu doi ani a debutat Festivalul coral „Timotei Popovici" ecoul său a fost pozitiv în rîndurile dirijorilor de coruri de copii, ale profesorilor și, nu mai puțin, ale micilor coriști. Ținînd seama de condițiile speciale în care aceste coruri — preponderent școlare (legate, deci, de procesul de învățămînt și de permanenta schimbare a componenței formațiilor) — există, este totdeauna un succes atunci cînd, prin repertoriu și nivel de interpretare, mișcarea corală se manifestă la *acest* nivel al muzicalității și al cîntării colective. Fenomenul constituie fără îndoială o garanție de perenitate pentru mișcarea corală din următoarele etape (pînă la cea matură inclusiv).

A doua ediție a Festivalului, ce a avut loc la Marga în luna mai, deși a reunit numai coruri din județul Caraș-Severin (intenția organizatorilor de a transforma Festivalul măcar într-o întîlnire interjudețeană a rămas încă un deziderat), a răsplătit din plin eforturile coroborate ale mai multor factori (Consiliul Județean Caraș-Severin al Organizației Pionierilor, Consiliul Popular al Județului Caraș-Severin — Inspectoratul Școlar, Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă Caraș-Severin, Uniunea Compozitorilor din R. S. România, Asocia-

ția Corală „Mărgana"), ediția recentă situîndu-se la un nivel încă mai ridicat decît precedenta.

Am constatat mai întîi progresul evident al unor coruri școlare, precum „Mlădițe" din Copăcele, (dirijor Ivan Liber), „Mugurii primăverii" din Băile Herculane (dirijor Martin Achim), al Liceului pedagogic din Caransebeș (dirijor Elisabeta Pătrașcu), sau afirmarea altora, precum Corul Școlii Generale din Teregova (dirijor Nicolae Moacă), alături de care au evoluat grupurile corale „Șoimii patriei" (dirijor Aurelia Jompan) și „Voinicelul" (dirijor Adriana Caciuc Craiu) ale Grădinițelor din Marga și, respectiv, Oțelu Roșu (cele din urmă promovînd cîntecul pe temeiul muzicalității adecvate vîrstei și al ludicului).

Sub aspectul pregătirii temeinice, vădită fiind și tendința de continuizare a efortului artistic, s-au distins corurile Școlii generale nr. 7 din Caransebeș (dirijor Maria Rusu), Școlii generale nr. 1 din Oțelu Roșu (dirijor Angela Boșcaiu), Școlii generale nr. 12 din Reșița (dirijor Lia Ponoran), Școlii generale din Marga, „Canon" (dirijor Dumitru Jompan). Două dintre ele (cele dirijate de Lia Ponoran și, respectiv, de Dumitru Jompan) s-au reliefat prin promovarea unui repertoriu divers (în care dificultățile, departe de a fi ocolite, sînt chemate să pună la încercare măestria formației), prin acuratețea intonației și precizia ritmică (corurile au, s-ar putea spune — așa cum am constatat și în toamnă, cu prilejul participării lor la Festivalul „Iosif Velceanu" — o veritabilă personalitate în latura sonorității : în timp ce corul reșițean este mai luminos, mai cristalin, cel din Marga este mai catifelat, mai învăluitor).

Ca o remarcă generală asupra repertoriului, trebuie spus că piesele lui Timotei Popovici — înscrise în programul fiecărei formații — au fost mai multe de data aceasta (întrunind probabil totalitatea celor „viabile"). Pe acest fundal, ce atestă, o dată mai mult, oportunitatea nedezmințită a creației înaintașului nostru pentru mentalitatea și stimularea înțelegerii muzicale a copiilor-cîntăreți, s-a grefat și repertoriul contemporan. Cel din urmă, de bună calitate, în formulă adecvată și nu în nefericite improvizări sau stîngace alcătuiri (nu numai neavenite ci chiar periculoase față cu fragilitatea actului interpretativ în cazul celor mici) au reunit numele celor mai experimentați compozitori în domeniu : Ioan D. Chirescu, Nicolae Ursu, Alexandru Pașcanu, Liviu Comes, Miryam Marbe, Mircea Hoinic, Mihai Moldovan, Dan Voiculescu ș.a.

Cu același prilej, au avut loc la Marga închiderea celui de-al treilea an școlar al Universității sătești de cultură muzicală și o Consfătuire a profesorilor de muzică din județ (în urma audierii unor referate), ceea ce a situat din nou această comună-simbol în atenția opiniei muzicale. Strădaniile, și nu numai cele profesionale ci și cele organizatorice ale lui Dumitru Jompan, au însemnat o cheltuială de energie și de egală dăruire în toate direcțiile (ar trebui spus, și nu chiar într-o paranteză, că aici viază, sub îndrumarea soților Jompan, cinci coruri... reprezentînd toate eșaloanele de vîrstă ; și puteavom astfel clama că la Marga „tot natu" cîntă !).

Fiecare cor a plecat acasă, spre bucuria celor mici în primul rînd, cu o diplomă de participare și un cadou în partituri și discuri oferit de către președintele juriului, compozitorul Liviu Comes, din partea Uniunii Compozitorilor, ceea ce a constituit un motiv de încurajare și a instituit un climat nediscriminatoriu pentru spiritul sărbătoresc al întîlnirii. Competitivitatea în cazul copiilor nu-și are, cum bine au gîndit organizatorii, locul aici. Și îmi revin în memorie legat de aceasta inspiratele cuvinte, dintr-o nu mai puțin inspirată carte, ale lui Iordan Chimet : „...lumea purității este o lume deschisă, ideea de competiție în sens sportiv fiindu-i interzisă. Candoarea nu creează campioni și inocența nu ar putea participa la o întrecere care ar decerne lauri, fără a-și altera substanța, anula temeiul ei de existență".

Gheorghe FIRCA

Festivalul de chitară—Sinaia 1984

Între 7 și 13 mai s-a desfășurat sub auspiciile O.J.T. Sinaia (fondatorul acestei frumoase acțiuni) cea de-a II-a ediție a maratonului chitaristic, reprezentat de data aceasta la un nivel artistic interpretativ net superior ediției precedente.

Este mai mult decît lăudabilă nobila și necesara idee de a continua tradiția muzicală născută cu decenii în urmă în frumosul oraș de la poalele Bucegilor, acțiune pornită de la inimosul contabil șef Gheorghe Tudorie, susținut de directorul acestei renumite instituții Jean Scăunaș, ajutați cu multă dăruire de cîțiva reprezentanți ai culturii municipale, prof. Gheorghe Lazăr, Mihai Grozea și alți iubitori de fapte mari, care timp de 7 zile au făcut totul pentru ca acest concurs să se desfășoare în condiții optime.

Dacă acest instrument, cu o amprentă vizibilă în istoria muzicii universale (la noi cunoscut în general ca instrument de divertisment cu sau fără decibeli) nu are un statut instituțional, i s-a făcut în schimb un festival-concurs, unde se prezintă interpreți cu velietăți profesioniste și cu dorința formării unei tradiții chitaristice românești. Este de admirat, dar și de reținut că acești iubitori ai chitarei (tineri și vîrstnici) care nu beneficiază decît de modeste mijloace pentru desăvîrșirea artei chitaristice, au derulat în cîteva zile peste 4 secole de muzică dedicată chitarei, sau transcripții speciale, începînd cu : Valentin Greff Bakfark, John Dowland, Robert de Vise, Girolamo Frescobaldi, Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlati, Nicolo Paganini..., trecînd prin literatura chitaristică clasică italiană (Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Mario Giuliani, Donisio Aguado) spaniolă (Francisco Tarrega, Fernando Sor, Emilio Pujol, Mario Castelnuovo Te-

desco), sud-americană (Augustin Barrios, Villa Lobos, Antonio Lauro, Alirio Diaz, Manuel Ponce) ajungînd la creația românească de ultimă oră (Aurel Stroe, Liviu Dănceanu), dovedindu-se și aici nesfîrșita vocație artistică a poporului nostru.

În această ediție a festivalului, și-au dat concursul elevi și profesori de la 9 școli populare de artă din țară : București, Iași, Timișoara, Tîrgu-Mureș, Ploiești, Alba Iulia, Piatra Neamț, Arad, Călărași, însumînd 62 de concurenți dintre care cei mai mulți nedepășind vîrsta de 20 de ani, viitori interpreți cu o mare deschidere spre abordarea serioasă a muzicii.

Juriul format din prof. dr. Eduard Pamfil (președinte de onoare) — primul român care a introdus chitara ca instrument de concert în țara noastră, Iosif Cire (președinte oficial), Valentin Fărcaș, Maiasa Pașa, Roman Boianciuc, Gheorghe Ionescu și din profesorii de la Școala populară de artă București Nicolae Epureanu și Alexandru Sihota, a fost martorul unor interpretări deosebite, unele chiar la nivel profesionist. După mai multe dispute s-au decernat următoarele premii : *Categoria A* (începători) — premiul I Daniel Saraev ; premiul II Răzvan Grigoriu ; premiul III Pestrea Gabriela. *Categoria B* (avansați) — premiul I Bibo Lazoș și Adrian Constantin ; premiul II Octavian Foale și Valentin Baroi ; premiul III Mircea Trestian. *Categoria C* (aspiranți la trofeu) — cîștigătorul chitarei de concert „Boianciuc" oferită de organizatori Bogdan Mihăilescu ; premiul I Vasilică Munteanu ; premiul II Octavian Mire ; premiul III Valentin Diaconescu ; premiul U.T.C. Gabriela Mozsr ; premiul special pentru promovarea muzicii românești subsemnatul. *Mențiuni :* Adina Dimitriu, Ildiko Cozma, Teodora Răileanu, Andrei Manolescu, Adrian Săhleanu, György Lörincli, Gelu Pascu, Alin Economu, Ildiko Kadar.

Pe lîngă orele de concurs, seară de seară au fost microrecitaluri unde s-au produs elevii școlilor populare de artă din București și Ploiești. Recitalul susținut de cîștigătorii ediției anterioare Liviu Georgescu și Valentin Fărcaș a oferit publicului o interpretare de o înaltă ținută.

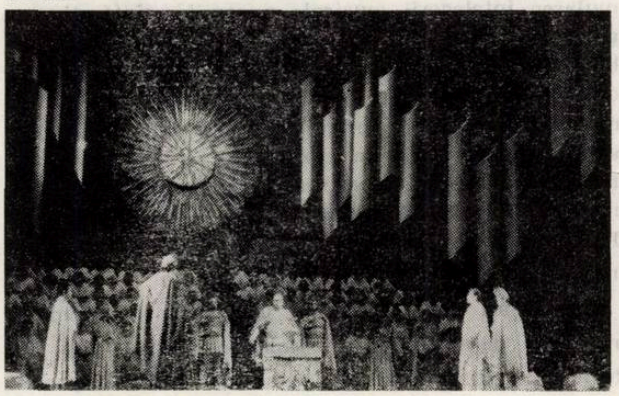
În finalul acestei cronici, rugăm breasla compoziției noastre să-și îndrepte atenția și spre acest instrument neexplorat îndeajuns cu expresii muzicale nebănuite ce pot fi contopite cu melosul autohton în speranța formării unei școli naționale de chitară.

Vasile COLȚEA

PREMIERE

„Orfeu" de Gheorghe Dumitrescu la Opera Română

Într-o remarcabilă apariție muzicologică — volumul *Mit și epopee* — Radu Gheciu supune dezbaterii, cu puțină vreme înaintea premierei operei *Orfeu*, principalele aspecte ale creației lui Gheorghe Dumitrescu. Bilanțul estetic și etic pe care îl propune autorul, cu prilejul împlinirii celor 70 de ani de viață ai compozitorului, depășește ca semnificație cadrul analizei muzicologice. Viziunea amplă asupra unei creații de mari dimensiuni solicita o asemenea atitudine de interpretare a multiplelor sensuri dezvăluite de gîndirea muzicală și dramaturgică a lui Gheorghe Dumitrescu. Semnalăm această carte, în momentul consemnării impresiilor lăsate de premiera Operei Române, deoarece ni se pare extrem de oportună situarea *Orfeului* la „cumpăna apelor" activității componistice analizate. Reținem astfel ideea lui Radu Gheciu, la care subscriem întru-totul : „Prin al său *Orfeu* (singura-i operă care preia enesciana definire de gen „Tragedie lirică" !), Gheorghe Dumitrescu propune un unghi cu totul original de abordare a străvechiului motiv : Orfeu, ca mit cu posibile rădăcini într-o realitate primordială, implicînd preistoria spațiului în care au viețuit și strămoșii poporului român, iar odată elaborată această perspectivă, Orfeu a devenit o temă aproape obligatorie în filmul globalei interpretări a multimilenarei noastre existențe ;



Gheorghe Dumitrescu a abordat-o deci, iar *Orfeu — Prințul trac* apare ca un punct de confluență a celor două cicluri cunoscute. Istoria, spiritualitatea daco-geților sînt efectiv implicate în dramaturgia operei".

Să adăugăm acestor considerații și un prețios material analitic, apărut acum cîțiva ani sub semnătura compozitorului Mihai Moldovan, în paginile revistei *Muzica*, pentru a înțelege importanța acestui eveniment al premierei în stagiunea primei noastre scene lirice. Gheorghe Dumitrescu contruiește o lume a fabulosului — simbolic denumită de artist „lumea cu dor... lumea fără dor" — în care confruntarea între real și fantastic are forța perenă a marilor mituri. Iubirea ca stare de grație, armonia ca echilibru universal, dăinuie dincolo de suferință, străbătînd întreaga muzică asemenea unui imn închinat esențelor vitalizatoare și fără sfîrșit a sentimentelor umane, întrupate în cînt. Măiestria alcătuirii întregului *opus 133* (pe care îl poartă partitura) apare astfel drept o impunătoare sinteză a creațiilor teatrale ce l-au precedat, adăugînd încă un bloc granitic la marele monument sonor ridicat de artist în dorința de a evoca viața spirituală a poporului nostru, din cele mai vechi timpuri.

Spectacolul realizat de George Zaharescu urmărește cu un spirit deschis și plin de inventivitate structura muzicală și dramaturgică a partiturii. *Orfeu — prințul trac* se situează, în viziunea sa, la confluența mai multor genuri — operă, oratoriu, balet. Este, în sincretismul acesta, o concluzie a experienței de o viață a autorului, capabil să formuleze — în dimensiuni epopeice — o nouă legendă despre străvechiul bard. George Zaharescu privește partitura ca pe o operă învecinată virtual cu *Oedipul* enescian, limpezindu-i în acest sens mersul dramatic, pînă la esențializare. Astfel, dimensiunea vocal-simfonică domină întregul — un mare ansamblu coral sprijinit pe cel orchestral, cu sonorități multiple ca forță și timbralitate. Corifeii tragediei evoluează singulari, purtînd pe umeri greutatea simbolurilor, regizorul renunțînd la convenția figurației și a mișcărilor colective, renunțînd implicit la formula montărilor cu mare fast. Relațiile dintre eroi sînt lineare, reduse la strictul necesar pentru comunicarea mesajului, de aici rezultînd acea simplitate atică pe care mișcarea coregrafică o nuanțează, modelînd cu inflexiunile gestului fluxul sonor.

Desigur, pentru realizarea acestei viziuni, George Zaharescu a avut nevoie de colaboratori care să adere întru totul la gîndul său, ceea ce este cazul atît pentru scenografa Hristofenia Cazacu, cît și pentru coregrafa Alexa Mezincescu. În cadrul arhitectonic, marea tribună despărțită de o cale de acces în mijlocul scenei are nu numai funcționalitate dinamică, ci și o simbolică așezare a echilibrului filosofic pe care se sprijină ideea operei. Evenimentele au loc în față, deasupra, lateral, pe direcții unghiulare ale unei scheme ce eliberează interpretul de orice altă preocupare în afară de jocul său expresiv. Efectele de culoare în costum și decor păstrează aceeași claritate, fără excese de pitoresc pe de o parte, fără o deliberată îndepărtare de sugestia elementului concret, pe de alta. Asemănările dintre scenografie și coregrafie vădesc unitatea întregului. Fără a exagera, am spune că Alexa Mezincescu și-a conceput mișcările de dans „înlăuntrul" costumelor, mizînd pe o expresie globală care, de multe ori, ocupă un plan important în desfășurarea spectacolului. Și aici, remarcăm echilibrul între comunicare și minima stilizare, pentru a nu se sublinia un anume context prin supralicitarea datelor muzicale, care refuză o arhaizare manieristă. Tot din unitatea de concepție a spectacolului decurge și demersul dirijoral autoritar al lui Carol Litvin, secondat de maestrul de cor Stelian Olariu, în parametrii unei calități muzicale concertante. Ar mai fi de adăugat — privind asamblarea spectacolului — ritmul desfășurării, acord final al colaborării realizatorilor, în care secvențele se înlănțuiesc, pretîndu-se la o fluență filmică a întregului parcurs liric, ceea ce înlesnește accesibilitatea operei în relația cu publicul.

Distribuția are desigur ponderea ei în reușita acestei premiere. Să notăm defilarea unor voci importante ale teatrului, solicitate pentru multiplele roluri ale partiturii : Adina Iurașcu, Victoria Bezetti, Cornelia Angelescu, Marina Mirea, Adrian Ștefănescu, Nicolae Urziceanu, Dan Zancu, Marcel Angelescu, Pompei Hărășteanu, Nicolae Constantinescu, Ștefan Teodorescu, Constantin Gabor, Nicolae Bratu. Fiecare contribuție are aici meritul său, fără a se putea socoti marginală nici o replică, semn de autoritate profesională și pentru colectivul solistic al teatrului. În centrul acestei distribuții se situează trei personaje cu o pondere marcantă — Orfeu, Euridice și Medeea. Pentru rolul titular, Constantin Ene a investit un efort de pregătire cu totul deosebit, ceea ce îi și dă certitudinea de a putea acoperi o partitură dificilă, mai ales prin registrație și, nu în ultimul rînd, prin amploare. Glasul său este cald și are acea vibrație expresivă pe care și-a dorit-o compozitorul, ferind personajul de edulcorare. Orfeul lui Constantin Ene este foarte pămîntean, are sentimentele credibile ale iubirii omenești, statornică și în marea despărțire. Replica armonioasă a Euridicei găsește nuanțe delicate în prezența scenică și vocea Elvirei Cîrje, personaj puțin idealizat de compozitor, pentru a-i putea proiecta valorile inspiratoare în arta cîntului și poeziei. Oponența — fața pasională și malefică — este, ca întotdeauna mai avantajată prin încărcătura dramatică proprie operei. În Medeea, această imagine negativă este plină de substanță tragică, conturată cu spectaculozitate scenică și vocală de Rodica Mitrică Bădîrcea. Cu triada solistică, universul orfeic al premierei cunoaște o împlinire de apreciabilă calitate, rezultat provenind tot din modul în care este slujită partitura. Premiera Operei Române are, prin toate aceste contribuții, meritele de a fi pus în lumină o creație originală și, totodată, de a fi omagiat printr-un act artistic de prestigiu, personalitatea compozitorului care a tins mereu, așa cum spunea Radu Gheciu, să creeze o muzică în care, asemenea străvechiului Orfeu, „omul să se regăsească, întreg și curat, pe sine însuși...".

Grigore CONSTANTINESCU

Din concertele Filarmonicii „George Enescu"

Lucrarea *Alpha Lyrae*, subintitulată explicativ „piesă simfonică în stil preclasic" probează noua atitudine estetică a lui Corneliu Cezar, cunoscut compozitor și cercetător al fenomenului muzical actual, precum și al implicațiilor sale (vezi recent apărutul studiu *Introducere în sonologie* — Editura muzicală, 1984). În *Alpha Lyrae*, lumea intonațiilor elisabethane este reînviată de pe poziția creatorului care ne cere să nu pierdem din vedere — în păienjenișul de stiluri și individualități componistice — un anume numitor comun, matca tono-modală. Prin raportarea sa la ambianța sonoră dedusă din tono-modal cu „bătaie" pe modal, compozitorul încearcă, după cum mi-o mărturisea într-o convorbire ce a urmat primei audiții a piesei, repunerea în discuție a bazelor muzicii, demonstrînd perenitatea funcționalității sunetelor în cadrul sistemului tonomodal.

Simbol pentru bucuria existenței umbrită, în pofida rațiunii, de nori amenințători, *Alpha Lyrae*, așa cum a fost gîndită de compozitor, își atinge scopul prin momentele de supremă seninătate și liniște care se opun imaginilor deformate melodic sau timbral, prin certele calități de curgere melodică și ingenioase tratări timbrale, concurînd la realizarea doritei „stări de cîntec". O remarcă și pentru solista vocală a piesei, soprana Paulina Stavrache.

Moment sărbătoresc în cadrul stagiunii Filarmonicii : pianistul sovietic Lazar Berman. Abordînd mai întîi o pagină mozartiană rar cîntată și prin aceasta mai puțin cunoscută publicului, Lazar Berman nu ne-a dat, în prima seară a evoluției sale pe scena Ateneului, întreaga sa măsură. Artist cu o pregătire tehnică impecabilă și mult bun gust, muzician și stilist de clasă, Lazar Berman, vizibil marcat de starea de moment a sănătății, ne-a oferit în seara de 4 mai un *Do major* de Mozart (KV 415) mai puțin obișnuit : strălucirea și perlajul au fost înlocuite cu o patină ce sublinia rotunjimea sunetelor, dar le diminua în același timp sclipirea. Curgerea cristalină a undei sonore a fost și ea înlocuită cu delicate mîngîieri de clape din care răzbătea un pătrunzător legato lăuntric. Demn de relevat mi se pare și faptul că marele artist a subliniat tentele minore, făcînd astfel să sporească luminozitatea majorului. În schimb, în cel de-al treilea simfonic, programat în 13 mai, solistul a revenit cu aplomb și precizie, dominînd suveran partitura, marcînd prin aceasta un moment de adevărată emoție artistică. Maniera sa de interpretare este inimitabilă, pe creasta interesului situîndu-se ușurința și exactitatea intervențiilor solistice, într-o lume sonoră peste care plutește arcuirea unui unic gînd.

Concertul în re minor de Brahms, cu sunete mușcate, cu masivitatea și amploarea cerute de partitură, cu greutatea faldurilor de catifea sonore, a însemnat punctul de maximă etalare a virtuților sale solistice și a capacității de a concepe un traiect concertant. Aceeași lucrare figurează în discografia sa alături de orchestra din Chicago ; de această dată, vizibile diferențe marchează cele două versiuni interpretative. Mobilizat de prestigiosul nume al pianistului, colectivul Filarmonicii s-a aflat la înălțime. Dirijorul Mircea Cristescu a impus o linie justă, conducînd masele sonore în corp compact și omogen, dînd solistului o replică promptă, pe măsură.

★

Pentru obișnuiții sălilor de concert, numele dirijorului Mircea Basarab — maestru emerit al artei — poate fi o reală garanție în ce privește calitatea simfonicelor de la Ateneu. Așa a fost și în serile de 10, respectiv 11 mai, cînd am putut asculta, sub bagheta sa, un program cu repere de real interes.

Simfonia a II-a de Adrian Iorgulescu probează încă o dată preferința acordată de compozitor percuției, compartiment la care a apelat în dese rînduri, în lucrările camerale, (ciclul de lieduri *Memento* pe versuri de Federico Garcia Lorca), în cele simfonice — ciclul *Ipostaze* — sau cele vocal-simfonice — cantata *Moșii*.

Funcția dramaturgică a percuției nu este de neglijat, ea constituind osatura acestui opus simfonic, de la prolog la acele intervenții intempestive, ce conturează firele unei texturi tensionale ; fără de ea, lucrării i-ar lipsi dimensiunea fundamentală. Fragmentele melodice, la început scurte, întrerupte brusc sub biciuirile percuției, se articulează pe mari suprafețe temporale spre finalul în care ritmul face loc melodiei : dramaticul se dă la o parte în fața liricului.

În concepția lui Adrian Iorgulescu, ciclul simfonic păstrează, în mare, linia arhitecturii clasice, demersul formal fiind axat pe trunchiul unei unice mișcări ; în cadrul ei, devenirea înseamnă restabilirea unui echilibru îndelung căutat între static și dinamic, pete de culori și culoare, texturi și unison sau solo, eterogen și simplu. Dimensiunea declarat tragică a *Simfoniei a II-a* își află, în sunete, confirmarea, de la neliniștea strecurată în primele pagini, neliniște ce face să se clatine adevăruri cunoscute, la nodul tensional ce va decanta, în final, un tragic spiritualizat. Prompt, orchestra a tălmăcit cu seriozitate această lucrare, premiată la ultima ediție a „Cîntării României".

La înalte cote ale profesionalismului, colectivul Filarmonicii, sub bagheta lui Mircea Basarab, a dat viață sonoră celei de a patra simfonii ceaikovskiene. Ne-a impresionat în mod plăcut strălucirea și precizia atacului alămurilor din enunțul introductiv, și apoi pe parcursul simfoniei cînd, cu mici excepții, compartimentul suflătorilor a onorat partitura.

Remarcăm de asemenea culoarea, adecvată acestei pagini de Ceaikovski, sonoritatea caldă cu patina unui aer evocator din partea I, eficiența zidirii edificiului sonor, de la nuanțe scăzute la masivități impunătoare în partea a II-a, subtilitatea pizzicatoului susținut al corzilor în *Scherzo* sau apoteoza finalului.

Cred că lucrată în sensul punerii la punct a unor ultime amănunte, această versiune a simfoniei ar putea figura cu cinste în discografia ceaikovskiană.

Dar dacă tălmăcirea celor două lucrări la care ne-am referit mai sus a făcut obiectul admirației generale, a existat și un punct mai puțin realizat al simfonicului din 11 mai, contribuția organistului Armin Thalheim din R. D. Germană. Solistul, deși a dovedit în linii mari o apropiere de zonele stilisticii bachiene, nu s-a pliat cu suficientă suplețe textului. Au fost momente cînd pedanteria scolastică, monocromia registrației nefericit alese, au umbrit clipele de reală poezie ale părții mediane.

Tot Mircea Basarab și la pupitrul simfonicelor din 16 și 17 mai de la Ateneu. În program — *Mica serenadă* de Mozart, *Simfonia nr. 82 în sol major „Oxford"* de Haydn și două piese avîndu-l ca solist pe pianistul italian Riccardo Caramella. Atît orchestra de coarde (în *Mica serenadă*) cît și colectivul simfonic (în Haydn) au avut o evoluție corectă, înscriindu-se în canoanele clasicismului vienez. Fiind însă lucrări de largă audiență, prezente în multe albume discografice, ele reclamă o mai mare grijă pentru acuratețe, mai ales în tempourile repezi.

Cu *Fantasia-recitativo, quasi una danza*, pentru pian și orchestră de Alberto Bruni Tedeschi, facem un salt peste secole. Bucurîndu-se de interesante conjuncturi timbrale ca și de o cadență solistică plină de evenimente sonore, piesa lui Tedeschi ne repune în relație cu sonoritățile contemporane. Mult mai apropiat de ele decît de lumea schumanniană din *Introducere și allegro appassionato*, Riccardo Caramella a avut puține puncte de contact cu aceasta din urmă, printre ele aflîndu-se, ca și în cazul lucrării precedente, constanta prezență a partiturii sub ochii solistului.

Carmen STOIANOV

Umor, ironie și auto-ironie

„Il mondo della luna" de Haydn

Te duci la operă în concert și te aștepți să vezi un fel de sinteză între operă și caracteristicile de reprezentație ale oratoriului, re-evaluînd pagini oarecum uitate de timp, asupra cărora ești tentat poate să ridici unele semne de întrebare. Asta dacă nu știi cu ce forțe proaspete este pus spectacolul, dacă nu știi că regia este semnată de Cătălina Buzoianu, conducerea muzicală asigurată de Horia Andreescu, și că, în fond, este vorba de eternul „papă" Haydn și de eternul Goldoni ; și mai ales dacă nu știi că ajunge să înveți din nou să privești, să te miri și să rîzi, ca tot ce ar fi putut să pară desuet să devină proaspăt, feeric, vital. Te duci deci, la operă în concert și ce găsești ? Găsești un spectacol plin de fantezie și de viață, un mănunchi de cîntăreți tineri, numai nerv și farmec, plus voci de mare calitate, o regie modernă, dar păstrînd caracteristicile commediei dell'arte, savoarea bufă, și, în general, un mod deosebit de a concepe spectacolul de operă. Ca și în commedia dell'arte, umorul și ironia, satira, merg mînă-n mînă : dar aici mai apare și componenta auto-ironiei, semn sigur de inteligență superioară. Și pare a fi gîndită ca o ironie a genului de operă față de sine însuși ; persiflînd, mai precis, convenția goală, virtuozitatea lipsită uneori de conținut, vechile racile ale genului.

În acest domeniu, în mod special, se simte mîna regizoarei de mare talent, experiență și cultură care este Cătălina Buzoianu. Deschisă pentru toate formele de spectacol, abordînd pentru a doua oară opera (montarea sa cu *Oedip*-ul enescian la Lucerna, sub bagheta lui Mihai Brediceanu, a fost deosebit de apreciată), regizoarea îi conduce pe tinerii cîntăreți într-un fel de joacă de-a opera, lucrată însă de fapt cu toată seriozitatea. Și este evident pentru toată lumea că interpreții se prind cu o plăcere teribilă în această nouă -- de ce nu ? — convenție : aceea a spartului convenției. Astfel, fiecare iese în față și-și face numărul, după „buna și vechea" tradiție : dar tenorul își auto-persiflează așa-zisul punct culminant, celebra acută care stîrnea admirația sălilor, admirat la rîndul său ostentativ de către două personaje mute introduse, „zilierii" de pe lună, întruchipate de Raluca Ianegic (de o expresivitate ce nu mai trebuie subliniată) și Odalis Guillermo Perez. Sopranele își „gîlgîie" ruladele cu o evidentă (și ironică) auto-satisfacție, personajele intră în relație directă cu dirijorul, dirijîndu-l după bunul lor plac, etc. Rezultatul este un spectacol gîndit de fapt teatral, ceea ce face foarte bine operei, căci se evită patosul și îngroșarea specifice uneori genului, cît și tendința de a scoate în evidență numai muzica, în detrimentul dramaturgiei. În acest scop Cătălina Buzoianu a subliniat contra-acțiunea, creînd multiple planuri dramatice, care, chiar dacă ne-esențiale, îmbogățesc și dinamizează desfășurarea. Aici, aportul coregrafei și al mișcării scenice gîndite de Raluca Ianegic este deosebit de important. Au dispărut de asemenea timpii morți din operă, ca spectacol : uvertura a devenit un „captatio benevolentiae" multiplu, personajele se plimbă prin sală părînd a căuta pe cineva anume, părînd a voi să intre în vorbă cu spectatorii ; dar o fac în niște posturi specifice epocii, ce le dau aerul că au coborît din vechi litografii, ceea ce conferă un deosebit farmec.

Se zice că rămîi cu ceea ce se scrie, se vede, se cîntă sau se joacă la urmă. Așa că, să vorbim despre cîntăreți. Sigur, regia este foarte specială, conducerea muzicală a lui Horia Andreescu impecabilă, dar fără disponibilitatea sufletească a acestor cîntăreți minunați nu s-ar fi putut face nimic. Și nu este întîmplător că — excepție făcînd doar Vladimir Deveselu, cunoscut pentru setea cu care abordează orice idee nouă, proaspătă, dîndu-i viață din viața sa — distribuția a fost alcătuită aproape exclusiv din studenți sau proaspeți absolvenți ai Conservatorului, tineri dornici să stea pe scenă și altfel decît cu un picior în față și cu mîna dreaptă pe inimă, dornici de mișcare, de viață și dispuși chiar

și la micile teribilisme de care spectacolul nu duce lipsă, dar care îi dau farmec.

Teodor Ciurdea (Buonafede), nume deja frecvent auzit în sălile bucureștene, laureat al unor concursuri internaționale de prestigiu, confirmă din nou o voce de mare calitate, bogată, plină de armonie, o voce fără îndoială de mare viitor pentru scena lirică românească, plusată de o evidentă dotare actoricească, absolut necesară acestui gen de spectacol. Vladimir Deveselu (Cecco), cu o voce impecabilă, își susține cu un entuziasm și un profesonalism extraordinar tinerii colegi, constituind un real pilon al reprezentației. Cristian Caraman (Ecclitico) realizează o apariție bizară, ușor mefistofelică, dovedind poate cele mai mari calități pe linia unei ironii subtile a jocului, cu o voce precisă, foarte haydniană, cu o deosebită știință de a conduce mai ales recitativele. Unele scăderi de voce din al doilea act nu au putut știrbi o impresie de ansamblu excelentă. Dieter Roll (Ernesto), probabil nu în cea mai bună seară a sa, mai puțin maleabil decît ceilalți, este totuși foarte potrivit pentru rol, și își dă măsura valorii mult mai bine în al doilea act.

Dintre fete, se remarcă mai ales Emilia Ciurdea (Flaminia), cu tenta lirică a vocii, plină de vioiciune și farmec, poate încă puțin școlăriță uneori, dar în mod cert o soprană de reală calitate și capacitate certă de joc actoricesc bun. Paulina Stavarache (Clarice), coborîtă parcă dintr-un film al anilor '20, mizează mai mult pe joc, umbrind uneori desfășurările vocale : comparația însă n-o dezavantajează niciodată cu adevărat. Olga Csorvasi (Lisette), nelipsită subretă a epocii, este o pată de culoare necesară, dar nu proeminentă, mai ales că în perechile care se formează, ea trebuie să stea alături de molipsitoarea personalitate a lui Vladimir Deveselu și Teodor Ciurdea.

Și pe scurt, mulțumim conducerii Filarmonicii și tuturor artiștilor care au contribuit, pentru această undă de aer proaspăt, tonifiant, care ar trebui inclus, într-un fel sau altul, permanent în stagiune !

Dana CAMIL

Decenii contemporane

Marți, 8 mai, a avut loc în sălile Muzeului de Artă al R. S. România cea de a cincea seară din ciclul *Decenii contemporane* susținut de pianista Ilinca Dumitrescu, sub egida Filarmonicii „George Enescu" din București. Pornite dintr-un adînc respect și din sinceră dragoste față de creația muzicală instrumentală națională și universală, din toate epocile de dezvoltare ale artei clavirului, aceste recitaluri prezintă publicului capodopere consacrate, prime audiții, pagini de mare virtuozitate, miniaturi.

Acest al cincilea recital din cadrul *Deceniilor* a cuprins lucrări semnate de Filip Lazăr, Dumitru Bughici, Kokkonen, Anton Dogaru, Mansi Barberis și Enrique Granados.

Cele două *Suite* de Filip Lazăr (1924, 1925) au fost alese ca mărturii grăitoare pentru începutul de drum al compozitorului. Profesor și creator de renume internațional, personalitate adînc implicată în tumultul vieții muzicale românești și franceze, Filip Lazăr a mai scris în gen cameral doar două lucrări înaintea acestor *Suite* : o *Sonată în fa minor pentru pian*, distinsă în 1905 cu o mențiune la concursul național „George Enescu" și o *Sonată pentru vioară și pian*. Aceste pagini s-au pierdut. Urmează, în ordine cronologică *Suita I*, distinsă cu premiul *George Enescu* în 1924 *(Nani, nani, puiul mamii, La chef, Dans, În lunca Bistriței, Car cu boi)* și *Suita a II-a* (cinci miniaturi). Desigur, pentru autorul de mai tîrziu al reputatului *Concerto grosso*, al *Ring*-ului și al *Muzicii pentru radio*, piesele nu sînt întru totul definitorii. Pianista Ilinca Dumitrescu le-a inclus totuși în programul recitalului atît pentru frumusețea incontestabilă a muzicii, cît mai cu seamă ca un omagiu și o pioasă aducere aminte a numelui, vieții și creației celui care, dacă s-ar mai afla printre noi, ar avea astăzi 90 de ani.

Dumitru Bughici, cunoscut mai cu seamă prin mari lucrări simfonice — concerte instrumentale, simfonii concertante, concerte pentru orchestră... — se prezintă de astă dată în fața publicului cu trei prime audiții, trei miniaturi : **Scherzo, Meditație, Toccata** — dedicate pianistei Ilinca Dumitrescu. Compozitorul a imaginat trei piese menite a face plăcere atît interpretului cît și publicului. Gestul său trebuie înțeles ca o sinceră apreciere adresată uneia dintre cele mai talentate pianiste ale generației de astăzi.

Ca orice lucrare de școală, *Sonata* lui Anton Dogaru închide în ea un început care îl recomanda cîndva pe studentul acelor ani, dar pe care acum, compozitorul matur care este Anton Dogaru l-a lăsat cu mult în urmă. Totuși, creatorul nu-și trece lucrarea în rîndul opusurilor minore. Nu. Ne-a mărturisit că reascultarea acestor pagini îi face mare plăcere, că este conștient de stadiul depășit al manierei de lucru dar, în egală măsură, este convins și de realele calități ale lucrării, îndelung elaborate sub directa îndrumare a maestrului Tiberiu Olah. Aceste calități au determinat-o pe Ilinca Dumitrescu să includă *Sonata (Allegro, Andante-fugă, Rondo)* în repertoriul său.

Pentru noi, generațiile de astăzi care ne încercăm puterile într-ale artei sunetelor, personalitatea compozitoarei Mansi Barberis are o aură de... poveste, de ireal... Alfonso Castaldi, Antonin Ciolan, Enrico Mezzetti, Vincent d'Indy, George Enescu sînt parte dintre marile nume ale istoriei muzicii românești și universale a căror înrîurire a contribuit la șlefuirea realului talent al compozitoarei. Numeroase premii de compoziție i-au răsplătit și apreciat creațiile. O astfel de lucrare distinsă cu o mențiune la concursul național *George Enescu* în 1934 — *Scherzando* — și încă două miniaturi — *Preludiu* și *Într-o seară* au fost interpretate și de către Ilinca Dumitrescu în acest al cincilea recital.

Din repertoriul pianistic internațional am putut asculta o *Sonatină* aparținînd compozitorului finlandez Kokkonen (p.a.) și *Fandango* din suita *Goyescas* de Granados. Fără tendințe inovatoare, scrisă într-o

solidă manieră tradițională, într-un echilibru perfect de construcție și sonoritate, *Sonatina* de Kokkonen (n. 1921) a oferit unul dintre puținele prilejuri pe care melomanii români le-au avut de a cunoaște creația muzicală finlandeză. Cît despre celebrul *Fandango* — piesă de o maximă dificultate tehnică și, din acest motiv, extrem de rar cîntată în public — putem afirma cu certitudine că interpretarea Ilincăi Dumitrescu o proiectează încă odată pe artistă în plin circuit și competiție internațională, cu mari șanse de reușită.

Cristina SÂRBU

Sabina Coleașă—Cristea Zalu

Un duo instrumental (de astă dată vioară și pian) constituie desigur o modalitate eficientă de exprimare, presupunînd o comuniune artistică deplină a celor doi interpreți, fiind totodată și cadrul ideal potențării fiecărei personalități interpretative în parte.

Uneori dificultățile „armonizării" ideilor diferite de evoluție, justul echilibru dinamic sau „sound-ul" comun devin adevărate pietre de încercare pentru o astfel de formulă instrumentală.

În concertul care a avut loc de curînd la Sala Dalles, duo-ul instrumental Sabina Coleașă (vioară) — Cristea Zalu (pian) și-a asumat curajos toate aceste dificultăți și a demonstrat cu strălucire că spiritul deschis, viu în fața artei determină, pe deasupra tuturor valențelor de tehnică individuală, o interpretare introspectivă, profundă a sensurilor partiturii ca și o înțelegere superioară a rosturilor sale ideatice.

Programul, variat stilistic, a cuprins alături de pagini cunoscute din creația universală ca: *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* de Robert Schumann, *Sonata a II-a* de Serghei Prokofiev (emblematică pentru muzica marelui compozitor rus), sau cele *Patru piese op. 7* de Anton Webern și două prime audiții de muzică românească — *Sonata pentru vioară solo* de Theodor Drăgulescu și *Sonata pentru vioară și pian* semnată de Cristea Zalu.

Surprinzător dar plăcut mi-a apărut sunetul timbrat, catifelat al viorii, Sabina Coleașă, descriind cu multă sensibilitate contururile sonore ale diferitelor registre, fără să cadă într-un spirit dulceag, superficial al comunicării.

Cristea Zalu, muzician sobru, de o modestie exemplară, a dat dovadă de o perfectă stăpînire a datelor esențiale ale fiecărei lucrări, structura sa organizată și oarecum detașată guvernîndu-i ethosul interpretativ și cenzurîndu-i cu măsură impulsurile și creșterile dinamice.

Referindu-mă în mod special la cele două lucrări românești, cred că ***Sonata pentru vioară solo*** marchează o certă izbîndă artistică în creația lui Theodor Drăgulescu, distins compozitor și muzicolog, prin melodica inspirată, articulată cu har într-o structură componistică viabilă.

În a sa *Sonată pentru vioară și pian* (concepută ca un omagiu adus lui George Enescu, Cristea Zalu a imaginat o muzică aerată, de o savoare stranie, aproape extatică din care răzbate ecoul distinct al melodiei -matrice enesciene.

Sorin LERESCU

Sorin Petrescu

Numele tînărului pianist timișorean Sorin Petrescu începe să fie din ce în ce mai prezent în viața muzicală a Capitalei și a țării și să se impună cu autoritate.

În recitalul recent susținut la Muzeul de Artă al R. S. România el ne-a oferit un program complex care a cuprins *Sonata „Appassionata"* de Beethoven, *Trei rapsodii* de Brahms, *Interludiu monodic* și *Toccata* de Adrian Rațiu, *Stampe* de Debussy și *Șase dansuri în ritm bulgar* de Bartók. În ciuda dificultăților de concentrare și de susținere interioară a muzicii lui Beethoven, *„Appassionata"* a fost realizată la un bun nivel general, așteptîndu-și (evident) desăvîrșirea odată cu maturitatea împlinită a interpretului. Sînt imponderabile ce răzbat numai cu vîrsta și este un lucru bine știut. Cele trei rapsodii de Brahms — o muzică, se pare, foarte aproape de sensibilitatea artistului — au fost unul dintre momentele cele mai interesante ale recitalului, pianistul reconfirmîndu-ne cultura și capacitatea instrumentale pe care le deține deja și plusul de *expresivitate* cerut de capodoperele prezentate. Cu siguranță că arta sa se exprimă — cel puțin pînă în prezent — cel mai autoritar în muzica secolului XX. Ne-au întărit această convingere atît cele **6** *dansuri* de Bartók și *Stampele* de Debussy — în care vigoarea și intuiția coloristică se îngemănau într-un tot perfect — cît și — mai ales! — piesele lui Adrian Rațiu, din care am desprins cu emoție *cantabilitatea* subjacentă unui *op* dintre cele mai riguros cromatizate cîndva, și anume atunci cînd — poate — nici nu i-o bănuiam. Este fie o deprindere (și desprindere totodată) a spiritului cu (de) muzica ultimilor 30 de ani, fie savoarea și suavitatea unei personalități artistice care transpare evident în orice dat la iveală. Sorin Petrescu a intuit mai mult ca oricare altul *frumusețea* intrinsecă a acestei muzici.

Îl reașteptăm oricînd cu încredere.

N. B.

Ansamblul „Traiect"

În sala studio a Ateneului Român, excelentul ansamblu „Traiect", condus de tînărul muzician Sorin Lerescu, a susținut un program de lucrări contemporane românești, așezat în aceeași linie de cultivare a diversității de stiluri și orientări muzicale care s-a desprins și din concertele precedente. Este aici un îmbucurător semn de început de maturitate artistică în dreptul unei formații ai cărei membri sînt, în majoritate, instrumentiști tineri.

Natural-Cultural, pentru ansamblu și bandă magnetică de Octavian Nemescu continuă preocupările compozitorului în direcția cuprinderii unui întreg orizont cultural în perimetrul artei sunetelor. O pedală inițială pe sol devine, în final, sunet constituent al unui acord cu fundamentala *do*, alcătuit din armonice superioare. Este aici o derulare sonoră care poate fi asimilată unui parcurs de la natural — sunetul pur, concret, desprins de orice raportare subiectivă — spre cultural — moment de subiectivizare maximă a actului sonor, unde caz particular poate apărea interpretarea sunetului singular ca element constituent al unei întregi coloane de armonice superioare. Lucrarea este deosebit de complexă, treptata deviere de semnificații a sunetului *sol* fiind însoțită de largi eșafodaje muzicale, de ghirlande de sintagme sonore mai mult sau mai puțin identificabile stilistic ; în acest fel, culturalul se instaurează treptat prin aluziile continui și din ce în ce mai insistente, mai pregnant-stilistice, mai inteligibile ca atare, colorînd cu o largă (și aluzivă) gamă de tușe sonore un simplu transfer de semnificații, din care compozitorul face însă aici o întreagă parcurgere rezumativă deopotrivă a istoriei muzicii cît și a unei panorame de geografie sonoră, justificîndu-se prin universalitatea elementelor arhetipale ale limbajului sonor în care, poate, existența spectrului armonicelor superioare este cel mai la vedere, mai larg interpretabil și mai pregătit pentru prelucrarea muzicală cultă.

Cumpăna luminii, pentru ansamblu de Doina Nemțeanu-Rotaru este o muzică tributară deopotrivă unei schițe de idei muzicale, simple și dominatoare — oligocordia — și unei înclinări spre colorit divers, spectaculos, venind într-o interesantă contradicție cu (frînturile de) idee inițială. Muzica este diversă, structurată variat, polimorf, este convingătoare în expresie, scrisă cu un meșteșug dovedind o remarcabilă mobilitate de idei, interesant ancorate într-un bine structurat concert muzical.

Mozaic pentru trei percuționiști de Anatol Vieru este o polifonie sui generis realizată pe instrumente de percuție acordabile, căreia i se integrează treptat și solid o varietate largă de sunete emise vocal de instrumentiști. Contrapunctul este construit într-o manieră clasică, revenirile, ritmizările complementare, independența vocilor, echilibrul statistic între ocurențele sonore ale fiecărei voci luate separat — acestea ar fi **argumente pentru o eventuală** așezare a lucrării într-un teritoriu estetic de factură clasică ; factură ambiguă însă, contrazisă cu umor interogativ, într-un fel de includere nespectaculoasă, nesubliniată, nesemnalată, nepregătită a unor elemente externe sferei cultural-stilistice spre care trimite începutul și caracterul acestei (originale) muzici.

Sunet-formă-culoare pentru instrumente și bandă magnetică de Sorin Lerescu este o lucrare interesantă fără doar și poate. Estetica ei este aceea a crochiului, a faptului muzical cu regim de laborator, de fortuită incidență sonoră, de tranziție (și tranzitivitate) spre un posibil fruct muzical rotund, împlinit. Titlul lucrării spune aproape totul despre muzică, — în realitate o lungă, repetitivă cantilenă întreruptă, cîntată de o vioară și înregistrată pe bandă, fragmentată oarecum aleator, pentru a face loc, a ritma, sau a contrazice sau a se institui ca suverană deasupra unui ansamblu preluînd sugestiile repetitive, cultivînd gestul muzical mic, stereotip, lipsit de spectaculos.

Echinocții II, trio pentru flaut, clarinet și pian de Tiberiu Olah este o lucrare mai veche, căreia programarea i-a (re)descoperit valențe perene. Muzica trăiește prin sobrietate și echilibru, prin rigoare și știință de construcție într-un prezent perpetuu unde este loc pentru orice lucrare susținîndu-se prin interesul ideilor încorporate și prin excelența mijloacelor puse în lucru spre găsirea unei întruchipări rotunde.

Cantus firmus pentru ansamblu de Nicolae Brînduș este o lucrare existînd, în mare măsură, într-o dependență imediată de disponibilitățile intelectuale și stilistice ale interpreților. Propunînd un ansamblu de reguli de execuție suficient de restrictiv pentru a genera opera muzicală într-o manieră căreia nu i se poate oculta direcționarea, piesa lasă spațiu suficient pentru o multitudine de interpretări echivalente estetic. Există însă categoric un nivel ideal către care se poate tinde în executarea acestei lucrări, în general a acestui tip de lucrări ; el este îndeplinit de către orice formație ai cărei membri au o educație judicioasă în domeniul interpretării muzicii contemporane, înțelegînd să-i sacrifice un capital de timp corespunzător. Este exact ceea ce au realizat, încă o dată, tinerii membri ai tînărului ansamblu „Traiect".

Viorel CREȚU

Treptele afirmării artistice

Carmen Popadiuc—violă
Adrian Bughici—vioară

Cineva îmi spunea odată că, în ritmul în care crește nivelul de pregătire și de talent al tinerilor interpreți, în curînd nu vor mai reuși la Conservator decît cei care au deja titluri internaționale la activ. Chiar dacă acest lucru nu se întîmplă la propriu, selecția riguroasă pe care o presupune exa-

menul de admitere ne pune în fața a tot mai mulți tineri la care maturitatea artistică pe deplin competitivă se manifestă și prin opțiunea repertorială, prin acuratețea stilului interpretativ, printr-o muncă guvernată în mod evident de concepție și nu doar de executare. Astfel, atît violista Carmen Popadiuc, cît și violonistul Adrian Bughici au propus repertorii dificile, pietre de încercare instrumentale de multe ori, nu doar în sensul virtuozității, ci mai ales al dovedirii acelei maturități despre care vorbeam.

Dovada a făcut-o Carmen Popadiuc printr-o evoluție de reală ținută artistică. Tonul plin, vibrant al violei sale, tehnica bine pusă la punct, depășind stadiul intonației îngrijite și corecte, gîndirea pe spații ample dar și reliefarea detaliului, au justificat pe deplin programarea sa pentru un recital individual. Păcat că, de multe ori, succesul de public al acestor recitaluri se reduce la rudele și prietenii celor ce se află pe scenă, deși foarte mulți din tinerii ce se produc în această sală „Studio" a Ateneului ar merita o mai largă publicitate, ar merita un public mai larg.

Adrian Bughici, pornind pe același drum al abordării unui repertoriu a cărui dificultate este mai mult de concepție decît de tehnică propriu-zisă, și-a început recitalul cu o încercare de „carte de vizită", o „Dublă invenție" originală, poate puțin școlărească în unele momente, dar orice tendință de diversificare a preocupărilor muzicale mi se pare binevenită. Violonistul ar mai avea de lucru la sunet, nu întotdeauna rotund, plin, scăpînd uneori din frîiele intenției bune, cum s-a întîmplat în *Sonata a 6-a* de Ysaye. Dar Adrian Bughici și-a dat adevărata măsură a valorii în *Fuga in Do major* de Bach, lucrare deosebit de dificilă, unde s-a putut remarca reliefarea planurilor paralele, sublinierea polifoniilor latente, conducerea în arcuri tematice ample, cît și în *Sonata* de Ravel, unde a fost acompaniat la pian de Irina Bughici, realizîndu-se o reală comunicare muzicală între cei doi frați, care nu a fost decît benefică pentru crearea necesarei osmoze a duo-ului. Mult succes în continuare tinerilor interpreți.

„Prietenia este mesajul, muzica modul de a-l transmite"

Aceasta este nobila deviză a fundației „Ambasadorii prieteniei", datorită căreia avem ocazia din cînd în cînd să luăm contact cu forme de manifestare artistică, îndeosebi de tineret, din alte țări. Cînd ai de-a face cu o deviză atît de nobilă, tendința spre o deosebită acuitate critică pare să scadă din intensitate : în fond, intenția este cea a unei relații artistice, și mai puțin a unor performanțe artistice ieșite din comun. Cam aceasta este atitudinea cea mai firească în fața unui gen de orchestră cum este cea de tineret din Greater Fort Worth, care ne-a oferit concertul de la 1 iunie la Ateneu. O orchestră alcătuită, după spusele prezentatoarei, din tineri între 11 și 18 ani, condusă de un dirijor cu experiență, George del Gobbo și care se vrea totuși o orchestră profesionistă, în pofida faptului că nu toți membrii ei intenționează să urmeze pentru toată viața calea muzicii. Profesionistă este, fără îndoială, prin seriozitatea prezentării, prin pasiunea evidentă cu care acești tineri fac muzică, prin rezultatele care depășesc nivelul unui bun liceu de specialitate. În plus, pentru noi, posibilitatea de a asculta lucrări mai puțin cunoscute și de circulație în țara noastră, scrise de compozitori americani contemporani.

În pofida curbei tipice a calității într-un concert obișnuit, cele mai realizate au fost primele două piese, două dansuri „Anagogice" de Joseph Packales, amintind puțin de sonoritățile lui Haciaturian, lucrări dificile, de oarecare virtuozitate orchestrală, mai ales de natură ritmică, ce au ridicat dintr-odată ștacheta exigențelor publicului. Poate mai ales prin comparație cu începutul, restul concertului a părut evident să scadă. În aceste două dansuri însă, orchestra de tineret din Greater Fort Worth a dovedit omogenitate a sunetului, forță, capacitate de a susține planuri tensionale de amploare, condusă fiind de gestul eficient, nu extraordinar de expresiv, dar precis, al lui George del Gobbo.

Sigur că alegerea *Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră* de Rahmaninov și mai ales a solistei care l-a interpretat a fost, pe undeva, o greșeală. Incîntătoarea apariție a Cecily-ei Fernandez — muziciană de profesie, în formare desigur, dar nu amatoare — nu a compensat o platitudine totală a interpretării, în care o oarecare diferențiere a intensităților și a curbelor melodice se datora în exclusivitate respectării cît de cît corecte a nuanțelor și frazărilor înscrise în partitură. Posesoarea unei tehnici înnăscute — căci realiza fără cel mai mic efort dificilele pasaje ale concertului, de parcă ar fi cîntat un studiu din Czerny op. 599 — dar lipsită total de strălucire și temperament solistic, Cecily Fernandez a tras în jos și orchestra, care s-a pierdut în acest acompaniament de loc ușor, în care rolul ansamblului este deosebit de important.

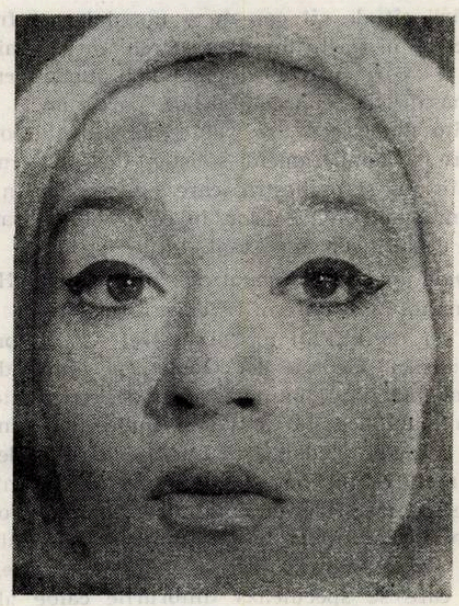
Simfonia a II-a „Romantica" de Howard Hanson a însemnat, oarecum, o revenire la ceea ce intuisem — ca posibilități ale orchestrei — din primele două dansuri. George del Gobbo, pe lîngă dirijor, este probabil și un bun pedagog, deoarece este evident că toată această activitate îmbracă și un pronunțat caracter pedagogic. Lucrare destul de modernă, manifestînd însă dorința de a se întoarce spre trecut, spre caracteristici mai ales ale post-romantismului, *Simfonia* lui Howard Hanson este bogată în creșteri dramatice, în teme generoase, ample, în care se speculează timbrurile calde ale orchestrei. O simfonie de suflu larg, ce oferă frumoase posibilități de desfășurare, o simfonie foarte potrivită pentru transmiterea mesajului prieteniei prin arta sunetelor, de către niște tineri muzicieni entuziaști, dornici de comunicare și generoși. Placheta comemorativă oferită Muzeului Muzicii Românești prin intermediul muzicologului Radu Ghe-

ciu, care a contribuit activ și consecvent la realizarea acestor spectacole, va sta mărturie acestei prietenii al cărei limbaj ideal este muzica.

Dana CAMIL

ARTĂ TÎNĂRĂ

Ambele manifestări muzicale la care ne vom referi în aceste rînduri au fost inițiate de C.C. al U.T.C., dovedind încă o dată grija de a dărui tinerei generații muzica pe care aceasta o dorește. Pentru prima din aceste ample manifestări — ne referim la *Concursul cîntecului politic pentru tineret* — alături de organizatorii principali, amintiți mai sus, au fost tocmai cei care, cu puțină vreme în urmă, realizaseră admirabilul festival „Melodii '83" : Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunea Română și Uniunea compozitorilor. Această a V-a ediție a reputatului concurs a pus față în față creatori din toate generațiile, organizatorii operînd selecția numai prin prisma valorii lucrărilor și a tematicii abordate. Interesantă ni s-a părut, în cadrul *secțiunii corale*, „înfruntarea" (pașnică și stimulativă !) dintre compozitorii cunoscuți marelui public îndeosebi prin piesele lor de muzică ușoară, pe de o parte, și profesioniștii încercați ai genului, pe de alta. Dacă am judeca prin prisma palmaresului, primii au ieșit învingători (Radu Șerban — Premiul I, Vasile V. Vasilache — Premiul II), cu siguranță datorită unui anume melodism mai bine stăpînit. Important este că atît creatori cum ar fi



Gheorghe Bazavan, Ștefan Andronic, Iovan Miclea, Iacob Ciortea, Zaharia Popescu, Anton Dogaru, Ștefan Octav Ciutac, cît și Adalbert Winkler, Dan Beizadea, Valențiu Grigorescu, Aurel Giroveanu au compus lucrări corale ce vor intra cu certitudine în repertoriul curent al formațiilor de tineret. De altfel, trei din cele patru coruri ce au dat viață acestor lucrări le vor menține mai mult ca sigur între piesele lor de bază — ne referim la cele două coruri ale Ansamblului artistic al U.T.C., Corul mixt și cel de cameră „Preludiu" (ambele dirijate de Voicu Enăchescu) și la Corul de cameră „Cantores ami-

citiae" al Conservatorului „G. Enescu" din Iași, dirijor Nicolae Gîscă. Acestora li s-au adăugat, în tălmăcirea celor 23 de lucrări din concurs și 2 în afara lui (semnate de autenticii maeștri care sînt Radu Paladi și Laurențiu Profeta), două ansambluri profesioniste ce au făcut cinste festivalului : corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Florentin Mihăescu și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, condusă de Paul Popescu. Secțiunea de *muzică ușoară* (pentru că, de fapt, aceasta a fost muzica „interpretată de soliști și grupuri vocale, cu acompaniament orchestral") a fost mai disputată, cu mai multe premii în final. De fapt, cea mai mare izbîndă a acestui concurs, organizat cu adevărat impecabil, a fost faptul că începînd chiar cu a doua zi dimineață, pe undele radioului se puteau auzi cele mai reușite creații (toate incluse pe patru albume editate de Electrecord chiar în seara galei !). Premiul I a fost împărțit frățește de piesele *Să păstrăm pămîntul teefăr* de Marcel Dragomir și *Pentru pacea lumii* de Ion Cristinoiu, dar am mai ascultat multe melodii de calitate, îmbinînd iscusit tematica generoasă cu o scriitură muzicală modernă, accesibilă. Laureate sau nu, creațiile unor Dan Ștefănică, Dan Stoian, Ilie Gheorghe Mihai, Petre Geambașu, Florentin Gheorghiu (debut absolut), Ionel Bratu Voicescu, Mihai Elekeș și mai ales Ion

Cristinoiu, recordmenul concursului, au reflectat inspirata orientare a comisiei de selecție. Prezența pe podium a orchestrei de estradă a Radioteleviziunii (dirijor artistul emerit Sile Dinicu), a formațiilor „Star 2000" și Bogdan Cristea, a grupului vocal Choralis al Ansamblului artistic al U.T.C. și mai ales a unor soliști de valoare, mai tineri sau mai... experimentați (Mirabela Dauer — în primul rînd, apoi Cornel Constantiniu, Eva Kiss, duetul „Stereo", cvintetul vocal „Luchian", Petre Geambașu, Marina Florea, Marina Scupra, Mirela Voiculescu) a sporit atractivitatea concursului, desfășurat timp de trei seri în fața unei săli arhipline, în Studioul de concerte al Radioteleviziunii.

În final, cîteva cuvinte despre *Gala artei tinere*, manifestare de înaltă ținută inițiată tot de C.C. al U.T.C. prin intermediul Ansamblului său artistic. Gala a ajuns la întîlnirile purtînd numerele 26 și 27, prin două spectacole memorabile găzduite de Palatul sporturilor și culturii, în fața unui public tînăr și incandescent. Originalitatea și elementele ce singularizează această „Gală" țin de remarcabila sa deschidere către toate genurile artistice, alăturate firesc, neforțat pe aceeași scenă. S-a ascultat și rock (cu grupurile „Post-Scriptum", din Timișoara, și „Compact", din Cluj-Napoca), și folk-rock (Mircea Baniciu, Victor Socaciu și grupul „Continental"), și muzică ușoară (Cvintetul vocal „Luchian", grupul Choralis), și folk (Anda Călugăreanu, Nicu Alifantis). Tinerii actori Radu Gheorghe și Adrian Pintea au oferit strălucite perle de talent, iar Nadia Comăneci și ziaristul Horia Alexandrescu au dialogat despre sport și nu numai (ca o surpriză, a apărut și Emilia Eberle). În fine, un moment de dans modern imaginat de Raluca Ianegic și pus în pagină de trei tinere balerine ale Operei Române a completat admirabil un program echilibrat, cu valențe educative certe.

Octavian URSULESCU

BRAȘOV

Muzica secolului XX este, în general, rar programată în concertele simfonice pe considerentul că publicul nu o agreează suficient, nu este suficient de spectaculoasă etc. Consider că este o premisă greșită și, dacă publicul nu o apreciază la nivelul creațiilor din secolele anterioare, este și datorită necunoașterii. Dirijorii, orchestrele simfonice se feresc de a o aborda, nu atît pentru a nu violenta preferințele publicului, cît pentru a nu-și distruge propriile șabloane, existînd cred, chiar o anumită comoditate, abordarea lucrărilor din secolul nostru necesitînd un efort sporit atît din partea dirijorilor, cît și a orchestrelor.

Că publicul este receptiv (anumite rezerve nu se exclud) la fenomenul muzical al secolului XX, ne-a dovedit-o un recent concert simfonic de la Brașov în care dirijorul I. Ionescu-Galați ne-a propus să audiem în aceeași seară lucrări de Arnold Schönberg — *Verklärte Nacht* opus 4, Alban Berg — *Concertul pentru vioară și orchestră* și Igor Stravinski *Mica suită*, program la care publicul a răspuns prezent într-un număr foarte mare.

Este adevărat că dirijorul I. Ionescu-Galați ne-a obișnuit cu realizări de o înaltă ținută la fiecare apariție la pupitru, indiferent de epocă sau compozitor. Și de data aceasta (lucrînd cu orchestra mare), interpretarea dirijorală a lucrării lui Schönberg s-a ridicat la nivelul unei mari realizări. Atacînd partitura cu multă subtilitate, dirijorul a știut să pună în valoare principalele idei muzicale, să sublinieze sensurile majore din fiecare moment în așa fel încît auditorul să poată ajunge cu relativă ușurință la înțelegerea acestora și să participe activ la acest strălucit moment muzical. Aceeași prezență activă a publicului s-a simțit și la *Concertul pentru vioară și orchestră* de Alban Berg, în interpretarea violonistei Jenny Abel din R.F. Germania, datorită atît clarității în expunere a solistei, a tonului generos al instrumentului, cît și acompaniamentului deosebit de atent și participativ.

Brașovul s-a bucurat în această perioadă și de prezența a două personalități muzicale de mare prestigiu — pianistul sovietic Lazar Berman și dirijorul Leonid Nikolaev, tot din U.R.S.S. Ceea ce mi s-a părut cu totul deosebit la cei doi mari interpreți a fost în primul rînd construcția monumentală pe care fiecare a realizat-o în domeniul său.

Lazar Berman, în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Ceaikovski a impresionat atît prin sonoritatea de anvergură pe care a imprimat-o instrumentului, cît mai ales prin modul cum a știut să interpreteze amănuntul tematic în ansamblul general, reușind să elimine total momentele statice, trenante, care de multe ori obosesc auditoriul.

Sub bagheta lui Leonid Nikolaev — *Simfonia a IV-a în sol major*, de Gustav Mahler a prins, de la început, contururi foarte precise devenind un edificiu sonor de mare claritate, la care și-a adus, desigur, contribuția și orchestra printr-un sunet deosebit de calitativ. Solista vocală din partea a IV-a, Oana Bărbulescu, deși foarte tînără — membră a corului „Camerata infantis" — printr-o muzicalitate de excepție și un timbru foarte plăcut, s-a integrat total în realizarea de mare spiritualitate a simfoniei.

Ioan CHIRILĂ

TIMIȘOARA

După încheierea unui turneu de concerte în Italia, Orchestra Filarmonicii „Banatul" a reintrat, la un înalt nivel artistic, în circuitul concertistic timișorean. Mă refer mai ales la cele două opusuri simfonice: *Simfonia I* de Brahms și *Clasica* de Prokofiev. Sub conducerea dirijorului Remus Georgescu orchestra s-a dăruit cu elan interpretării acestor două capodopere urmărindu-i intențiile și aducîndu-și contribuția la cotele valorice individuale cunoscute. Simfonia de Brahms a fost robust și integru concepută iar la polul opus a venit grația spirituală

și finețea de rococo a muzicii lui Prokofiev. Cu toate că în ambele programe au figurat creații concertante de mare celebritate cele două soliste ne-au oferit numai în parte satisfacția cerută. Tînăra violonistă Cristina Anghelescu a rezolvat în *Concertul* de Ceaikovski mai ales problematica tehnică, intonațională și ritmică rămînîndu-ne totuși datoare în redarea voluptății romantice ce o degajă acest opus. Iar la pianista Valeria Kubin-Valici, în *Concertul nr. 4* de Beethoven, inconsecvența tempilor dar mai ales neaprofundarea discursului muzical au știrbit mult din succesul profesoarei Conservatorului din Linz.

După ce am audiat în reluare săptămîna trecută *Cantata Mărire ție, patria mea* de Mihail Jora, Remus Georgescu ne-a prezentat în primă audiție absolută o lucrare a compozitorului Dumitru Bughici : *Simfonia balet.* Recentul opus structurat în patru părți este ancorat în cerințele specifice baletului cum însăși substanța melodico-ritmică ne-o trădează. Ecouri ale muzicii de jazz pe alocuri și o bogată paletă coloristică a instrumentației cît și impulsul permanent al unor frămîntări lăuntrice fac o plăcută audiție și înscriu lucrarea în rîndul opusurilor de referință ale compozitorului. Ne bucurăm că din nou Filarmonica „Banatul" și-a reluat bunul obicei de a ne prezenta creații de ultimă oră ale compozitorilor noștri.

Damian VULPE

PLOIEȘTI

Petru Andriesei la pupitrul Orchestrei Simfonice

De mai bine de 15 ani, personalitatea dirijorului Petru Andriesei se definește în contextul unei munci riguroase de muzician-pedagog la cursul de orchestră pe care-l susține la Liceul de artă „George Enescu" din Capitală ; este o mențiune necesară pentru a înțelege mai bine natura abordării lucrului cu ansamblul orchestral, tipul de apropiere față de muzica interpretată.

Poate prima și, cred, cea mai importantă caracteristică a realizărilor sale dirijorale rămîne spiritul de ordine, de rigoare, în care acestea sînt definite. Ordinea, claritatea, devin — astfel — condiții ale ajungerii spre importantele adevăruri ale muzicii.

Să adăugăm la aceasta ținuta impecabilă a alcătuirii programului, lucrări de accesibilitate aflate într-o distinsă selecție : creații concertante de Dinu Lipatti și Weber, precedate de uvertura *Hebridele* de Felix Mendelssohn Bartoldy, precum și *Simfonia în do major* de Schubert.

Această din urmă lucrare a beneficiat de contururi trasate clar, de o fermitate care nuanțează chiar și micile detalii, logic integrate ordinii mari a formei. Iar în această din urmă privință, rigoarea raportării tempo-urilor între secțiuni, între părți, joacă un rol, realmente constructiv. În acest context, frumusețea muzicii este lăsată să se dezvăluie pe sine însăși în mod firesc, aidoma unei flori, crescută pe un teren bine îngrijit.

Indiscutabil, experiența sa deosebită de muzician partener, Andriesei o dezvăluie în conducerea lucrărilor concertante. Este adevărat și faptul că protagoniștii acestora sînt interpreți de primă mărime în rîndurile tinerei generații de muzicieni, prezenți în cadrul „Galei tinerilor concertiști" pe care Colegiul criticilor muzicali o organizează în compania diferitelor orchestre simfonice din țară.

Solist al *Concertino*-ului pentru pian și orchestră de Dinu Lipatti, Mihai Ungureanu atacă această partitură neoclasică cu vigoarea, cu concentrarea, utile redării unor pagini bachiene ; actul său artistic dobîndește greutate și elocvență, revitalizînd natura expresiei acestei lucrări prea mult timp — și de către prea mulți interpreți — redată într-o manieră vădit efeminată.

La rîndul său, clarinetistul Leontin Boanță — interpret al *Concertino*-ului de Weber — a dat măsura unei sensibilități artistice temeinic definite de bun gust în frazare, de suverană stăpînire a tonului, de o strălucire instrumentală, în adevăr înnobilatoare a textului muzical.

Să apreciem în același context, efortul lăudabil al conducerii orchestrei simfonice din Ploiești, de a veghea la buna creștere artistică a colectivului de instrumentiști ; căci colaborări de atare nivel cu muzicieni cum sînt Petru Andriesei, Mihai Ungureanu, Leontin Boanță, nu pot fi decît stimulatoare, benefice, pentru ținuta artistică a întregului colectiv simfonic.

Dumitru AVAKIAN

SLOBOZIA

10 ani de fanfară

Miercuri 30 mai, o delegație a Uniunii compozitorilor, compusă în majoritate din membri ai secției de specialitate, a luat parte la spectacolul festiv prilejuit de aniversarea unui deceniu de activitate a fanfarei municipale din Slobozia. A constituit și acesta unul dintre multiplele prilejuri de verificare

în practică a vechii și întemeiatei zicale românești, conform căreia *omul sfințește locul*. *Locul* este Slobozia cea nou construită, cu locuitorii ei — și e vorba aici mai întîi de cei tineri — foarte mulți veniți de prin împrejurimi la școlile orașului. *Omul* se numește Gheorghe Sîrghie și este sufletul însuși al întreg acestui edificiu de entuziasm, răbdare și tenacitate, dirijor al ansamblului, dar la nevoie deopotrivă supraveghetor atent al pregătirii fiecărui membru în parte, animator fervent, căruia pe drept cuvînt i se cuvin acum, la împlinirea timpului, roadele unei munci nelipsite de veritabilele aventuri, riscuri ale oricărei întreprinderi de pionierat. O muncă întemeiată, în lipsa unor alți profesioniști, exclusiv pe capacitatea conducătorului de a-i atrage și mobiliza în mod exemplar pe amatori, implicîndu-i într-un efort de perfecționare permanentă, pînă la nivelul tehnic și artistic ce le-a adus situarea pe primul loc la toate edițiile de pînă în prezent ale „Cîntării României".

Programul spectacolului festiv al sărbătoriților a probat prin calități incontestabile justețea aprecierilor amintite. Acuratețea cu totul remarcabilă în general, obținută de la instrumente uneori „trecute de prima lor tinerețe" de către instrumentiști aflați, în ordine artistică, tocmai la această vîrstă, obținută desigur numai prin *antrenament* susținut, apoi omogenizarea — atît de dificilă, mai ales la alămuri, — spiritul de echipă al formației însuși — atît de dramatic resimțit cînd lipsește — se cer menționate ca reușite certe mai întîi ale neobositului Gheorghe Sîrghie, dirijor — organizator — corepetitor, erou principal al manifestării, îndrumător al inimoșilor componenți ai fanfarei, dirijor care în spectacolul festiv a totalizat, cu aportul corurilor reunite sub bagheta sa, peste 200 de executanți. O mențiune legată de calitatea, ținuta repertoriului înfățișat, repertoriu al cărui grad de dificultate tehnică promite — și obligă — în perspectivă la abordări de nivel mai pretențios, într-o diversitate tematică sporită, care să se alăture inspiratelor pagini datorate tot lui Gheorghe Sîrghie — în ipostază de compozitor — prelucrări și adaptări din genuri cît mai variate.

O imagine revelatoare a rezultatelor ce încununează truda nobilă a ascensiunii spirituale, în orice formă s-ar concretiza ea, marcată festiv și de distincțiile jubiliare oferite de Uniunea compozitorilor și Consiliul județean al Educației și Culturii Socialiste.

Gabriel TOMESCU

Prezențe românești

Festivalul internațional „ENCONTROS GULBENKIAN DE MUSICA CONTEMPORANEA" 3/14 mai 1984 din Lisabona, organizat de către celebra Fundație „Calouste Gulbenkian" a programat, alături de prestigioase ansambluri și orchestre (*„Orchestra simfonică din Baden-Baden"*-RFG, *„London Simfonietta"*, *„Orchestra Gulbenkian"*, *„Grupul de muzică contemporană din Lisabona"*, *„Corul Gulbenkian)* și soliști de talia unor *Siegfried Palm* (Președintele Consiliului Internațional al Muzicii Contemporane) sau *Claude Helfter,* Ansamblul „HYPERICN" condus de către *Iancu Dumitrescu.* Două seri de concerte au cuprins două programe de muzică românească : *Sincronie* de *Ștefan Niculescu, Sonata pentru clarinet și bandă de magnetofon* de *Tiberiu Olah, Movemur et sumus, Ursa Mare, Scylla și Carybda* de *Iancu Dumitrescu, Cantus Firmus* de *Nicolae Brînduș și Flashuri* (Clipe) de *Octav Nemescu.* Concertele Ansamblului HYPERION s-au bucurat de un mare succes. Un splendid caiet de sală, cuprinzînd întregul program al festivalului, consacră fiecărui autor și fiecărei lucrări executate, cîte un portret, constituindu-se într-un „material muzicologic, documentar" de primă mînă. Partea muzicologică este semnată de către criticul Iancu Dumitrescu

★

Compozitorul *Anatol Vieru* este reprezentantul muzicii românești la *„Composers Forum/Congress"* ce va avea loc la Darmstadt în cadrul tradiționalelor *Cursuri de vară de la Darmstadt.*

★

În cadrul festivalului internațional *„Aspekte Salzburg"* 25 mai — 2 iunie 1984 a fost interpretată piesa *„Concert nocturn"* de *Tiberiu Olah.*

★

Pentru Festivalul ISCM WORLD MUSIC DAYS 1984 ce va avea loc simultan la Toronto și Montreal (Canada) juriul concursului a selecționat *„Sonata pentru flaut solo"* de *Tiberiu Olah.*

★

„The 2 International Young Composers Forum in Warsaw" care a avut loc în luna mai anunță interpretarea lucrării simfonice *„Apogeum — muzică pentru 22 suflători și trei grupe de percuție* de *Iancu Dumitrescu* sub bagheta tînărului dirijor polonez *Tadeusz Nioćko.*

★

Biblioteca internațională de schimb a *Fundației Gaudeamus* anunță achiziționarea *„Concertului pentru flaut, violă și orchestră de cameră"* de *Liana Alexandra* tipărit la *Editura muzicală.*

★

Nouvel Orchestre Philharmonique sub direcția lui *Yves Prin* și avîndu-l ca solist pe contrabasistul *Fernando Grillo* va interpreta în *Grand Auditorium* de la Radio France, *„Aulodie mioritică" (gamma) pentru contrabas și orchestră* de *Iancu Dumitrescu.* De asemeni comunicatul de presă al *„Foundation Artists'House Boswil"* Eiveția anunță printre lucrările selecționate de juriu, pentru festivalul și seminarul componistic ce va avea loc în această toamnă lucrarea românească *„Cogito-Trompe l'oeil"* de același compozitor.

Rep.

Globul muzical

Compozitorului *Olivier Messiaen* i s-a decernat recent Marele Premiu al orașului Berlin. Cu ocazia premierei ultimei sale creații care a avut loc la finele anului trecut la Paris — este vorba despre opera „Sf. Francisc din Assisi" — în presa internațională au apărut o serie de comentarii pline de interes. Spicuim cîteva dintre ele. Revista *Paris Match* îl prezintă pe Messiaen în fața partiturii acestei opere care conține 2500 de pagini (unele de dimensiuni gigantești) și care cîntăresc laolaltă 20 de kilograme. Lucrarea durează 4 ore și jumătate. Messiaen a declarat presei că va fi cea din urmă a sa lucrare. „Sînt bătrîn, am 75 de ani și mă tem că forțele mă vor părăsi" (...). O formație orchestrală neobișnuită (120 de interpreți) dintre care 68 de cordari, care ocupau întreaga fosă a Operei din Paris, 40 de instrumente de percuție (unele special confecționate la sugestiile compozitorului) dispuse, ca și instrumentele de suflat, pe practicabile special construite deasupra fosei și în avanscenă, 7 soliști și 150 coriști, toți sub bagheta cunoscutului dirijor japonez Seiji Ozawa „idolul melomanilor francezi" și-au unit eforturile spre crearea unei lucrări de excepțională anvergură. „Păsările", spune autorul, sînt pasiunea și totodată refugiul meu" (...). Există, după declarațiile sale, zece mii de specii de păsări pe care le poate recunoaște după cîntec. „Cei mai mari maeștri sînt (printre păsări — n.n.) cele cu culorile cele mai terne. Ca și printre oameni" (mărturisire plină de umor acordată criticului Robert Serrou). Compozitorul a întreprins un voiaj de 28 de ore de călătorie cu avionul în insula Kuma spre a asculta cîntul a trei păsări minunate care trăiesc numai acolo și pe care aproape nimeni nu le cunoaște. Cîntece de păsări din Italia (mai ales din Umbria) și din alte țări europene, din Japonia și din Noua Caledonie, toate — transpuse în ambitusul vocii și urechii umane își dau concursul în muzica acestei neobișnuite creații de operă care a suscitat și cele mai neo-

bișnuite reacții. Răspunzînd opiniilor unor cronicari care considerau lucrarea mai mult o sinteză a elementelor de atelier deja cunoscute ale compozitorului, Messiaen declară muzicologului polonez Tadeusz Kaczynski : „Nu sînt întru totul de această părere. E adevărat că se pot găsi în această operă toate trăsăturile muzicii mele anterioare : cercetări coloristice, ritmice, melodice, salturi de cvarte mărite etc., dar există și elemente noi. În primul rînd, este vorba despre o creație în egală măsură teatrală și muzicală — deci cu totul altceva față de ceea ce am scris pînă acum ; am folosit o metodă de compoziție nouă, am urmărit pas cu pas textul poetic (...) La întrebarea dacă Messiaen a rămas fidel sistemului modal inventat de dînsul acum 40 de ani, compozitorul a răspuns : „Voi fi foarte sincer : nu cred în tonalitate, nu cred în serii, nu cred în moduri. Toate acestea sînt iluzii. Pentru mine, singurul lucru adevărat în muzică este *rezonanța naturală* (s. n.). De aceea cred în culoare, deoarece și ea, ca și sunetul, reprezintă o vibrație naturală. Restul sînt numai închipuiri ale celor care încearcă să facă din ele dicționare ilustrate copios cu tabele sinoptice... În calitate de compozitor, sînt oricînd liber să folosesc un acord major care, pînă la urmă, reprezintă un aspect al armoniei la fel de legitim ca oricare altul...".

Temerile lui Olivier Messiaen în ce privește sfîrșitul activității sale componistice odată cu acest monument împlinit se răsfrîng mai ales asupra a două proiecte, rămase neterminate : este vorba despre cel de al doilea *Catalog al păsărilor* și *Tratatul despre ritm*. Fiecare, după mărturisirile sale i-ar lua cîte zece ani de muncă. Dar, în studiile sale despre ritm „mai ales impresia că Xenakis, Boulez și Pierre Schaeffer au mers în acest domeniu mai departe constituie principalul meu obstacol în elaborarea *Tratatului*. Dacă l-aș publica cîndva, în urma cercetărilor lor pe această temă, mă voi simți probabil complexat." În 1978 lui Messiaen i s-a dedicat un întreg festival, el posedă majoritatea decorațiilor și distincțiilor din lume, un Conservator îi poartă numele (ca și un vîrf de 2500 de metri din Munții Stîncoși din America de Nord). O prezență culturală de prim ordin în lume și în istoria muzicii secolului XX.

Rep.

Dacă Bach și Händel au fost de mult reintegrați în circuitul concertistic, creația lui Georg Philipp Telemann s-a redescoperit abia în secolul nostru și nu cu multe decenii în urmă. Începutul a fost făcut de pasionați ai muzicii secolului al XVIII-lea și în special de un grup de entuziaști din orașul natal al compozitorului, Magdeburg. Crearea Centrului de studii și cercetări, a Arhivei documentare și a Festivalelor Telemann, ce se organizează din trei în trei ani, au fost hotărîtoare în revalorificarea imensei sale moșteniri muzicale, iar aportul unor muzicologi de renume ca Walther Siegmund-Schultze, Günther Fleischhauer sau Wolf Hobohm de o mare importanță.

Ediția a opta a zilelor festive Telemann din Republica Democrată Germană, desfășurată între 14—18 martie la Magdeburg, a stat sub semnul motto-ului ales : *Telemann și prietenii săi*, relevat atît prin sesiunea de comunicări științifice cît și prin constituirea programelor de concerte sau a spectacolelor de operă. Astfel, manifestările din cadrul actualei ediții au contribuit la evidențierea ideii de pace și prietenie, proprie omului dornic de progres (cum și Telemann a fost), care mai ales în zilele noastre capătă o importanță din ce în ce mai mare. Ele au intenționat chiar ca în contextul aniversării a 35 de ani de la crearea Republicii Democrate Germane, să reprezinte un semn al promovării prieteniei și păcii precum și al cultivării moștenirii culturale.

Șirul celor 21 de manifestări, care s-au extins și în cîteva localități din jur, din cadrul festivalului, a demarat cu un concert inaugural susținut la primăria orașului, urmat de depunerea unor coroane de flori la placa comemorativă pe locul unde a fost casa natală a compozitorului și la ansamblul statuar „Telemann și cele patru temperamente". Concertele s-au desfășurat în sala „G. Ph. Telemann", ce-i drept cu o acustică cu reverberație cam mare, dar impunătoare prin arcadele ei romanice și austeritatea coloritului. Din șirul manifestărilor de aci s-au impus de la început concertul cu *Trio-sonate* de G. F. Händel și J. D. Zelenka, susținut de doi oboiști cu renume : Burkhard Glaetzner (RDG) și Ingo Goritzki (RFG) alături de W. H. Bernstein la clavecin și S. Pank la viola da gamba. Recitalul de orgă susținut de tînărul Joachim Dahlitz ne-a introdus apoi în creația unor compozitori din Magdeburg, din perioada barocului, neomițînd nici creația contemporană, reprezentată printr-o lucrare intitulată *Telemann-Adaption* de K. D. Kopf, în care s-a alăturat și un instrument mai rar utilizat, cu bare de sticlă. O impresie bună a făcut și concertul orchestrei de cameră fără dirijor din Budapesta ce poartă numele lui Corelli, și aceasta mai ales datorită sonorității catifelate a ansamblului și seriozității abordării literaturii barocului. Un punct culminant însă l-a constituit concertul orchestrei de cameră „Telemann" (cu sediul la Blankenburg în Hartz) dirijat de Dr. Fitelfriedrich Thom, cercetător pasionat al creației și interpretării muzicii secolului al XVII-lea. Ne-au atras atenția atît *Suita tragicomică* de Telemann dar mai ales *Concertul de Vivaldi pentru flûte à bec* (Blockflöte) sopranino, instrument minuit cu o deosebită abilitate de Jiri Stivin din Praga. cît și monumentalul *Concerto grosso* de G.. H. Stölzel pentru trompete, timpani, suflători de lemn și coarde. Dacă orchestra de mandoline și ghitare a școlii de muzică ce poartă numele marelui fiu al orașului s-a integrat bine în exigența interpretativă impusă. Orchestra simfonică a sindicatului învățămînt, deși neprofesionistă, putea să se apropie stilistic mai mult de lucrările propuse spre audiere (Telemann, Cannabich). Nici chiar Orchestra simfonică orășenească dirijată de Roland Wambek nu a excelat în redarea stilului muzicii barocului și în special a celei telemanniene, în schimb s-a impus prin interpretarea *Simfoniei în sol minor* de Mozart.

În sala teatrului orășenesc s-au desfășurat concertele vocal-simfonice și spectacolele lirice. Dintre acestea, ca un punct culminant al întregului festival ni s-a înfățisat concertul celebrului cor de băieți din Leipzig (Thomanerchor), cu concursul orchestrei „Collegium musicum" a Radiodifuziunii și al solistilor, studenți încă ai Conservatorului „F. Mendelssohn-Bartholdy" din același oraș, cu *Gloria* de J. Ch. Bach și *Magnificat* de C. Ph. Em. Bach. Magistrala interpretare s-a datorat desigur în primul rînd dirijorului Hans Joachim Rotzsch, abil mînuitor al vocilor și bun cunoscător al muzicii barocului. Nu cu mult mai prejos ni s-a prezentat oratoriul *Ich hoffete aufs Licht* de G. Ph. Telemann (în primă audiție) cu participarea unui impresionant număr de coriști ai mai multor ansambluri reunițti sub bagheta lui Günther Hoff. Soliștii erau și de data aceasta majoritatea tineri, ca și în spectacolele de operă pe care le-am vizionat. Cu voci bune, pregătire muzi-

cală ireproșabilă, dezinvoltură în jocul scenic și dăruire a fost redată de către colectivul Teatrului „Hans Otto" din Postdam opera *Montezuma* de Carl Heinrich Graun după un libret de Friedrich al II-lea. În rolul titular Eva-Marlies Opitz (în travesti) și-a clădit interpretarea cu mult discernămînt, iar Werner Marschall, în rolul Ferdinand Cortez, ne-a impresionat prin vocea sa clară de contratenor.

Într-o sală mică a teatrului orășenesc *(Podiumbühne)* am urmărit premiera unui spectacol *coupé*, care a adus pe scenă mult umor și nerv interpretativ, cu un intermezzo *La serva scaltra* de J. A. Hasse și Arii vesele din singspielul *Adelheid* de G. Ph. Telemann, o prelucrare a muzicologului Wolf Hobohm.

În cadrul festivalului de la Magdeburg, s-a desfășurat timp de două zile și sesiunea de comunicări științifice, cu tema „Telemann și prietenii săi, contacte, influențe, consecințe". Cele 22 de referate prezentate de muzicologi din R. D. Germană, R. F. Germania, Uniunea Sovietică și R. P. Polonă au prezentat interes atît pentru specialiști cît și pentru cei veniți să asculte interpretări și date noi despre activitatea și creația lui Telemann.

Cele cinci zile petrecute în orașul natal al compozitorului, în ambianța muzicală pusă la dispoziție de organizatori prin concerte și spectacole selecte, întruniri și schimburi de experiență, ne-au purtat în epoca în care Telemann și-a spus un cuvînt important în dezvoltarea muzicii, fapt abia astăzi recunoscut la valoarea reală.

Damian VULPE

★

Între 11 și 15 aprilie orașul alsacian Colmar a găzduit, după o veche tradiție, concursul internațional de ansambluri de muzică de cameră, aflat anul acesta la cea de a XVII-a ediție, și destinat cvartetului de coarde. S-au prezentat cvartete din cinci țări : Franța, Republica Federală Germania, Marea Britanie, Republica Populară Polonă și Republica Socialistă România. Juriul internațional a fost compus din prestigioase personalități ale vieții muzicale contemporane din marile centre muzicale ale Europei, concertiști, dirijori și profesori universitari. Repertoriul concursului a fost desfășurat pe trei etape cuprinzînd : J. Haydn — *Cvartetul op. 64 nr. 6*, prima și ultima mișcare, alături de un cvartet la alegerea interpreților dintr-o listă — prima etapă de calificare, după care în etapa a II-a au fost ascultate *Cvartetul* de Cl. Debussy, a 2-a și a 4-a parte, alături de un cvartet la alegere, iar în ultima etapă a fost interpretat un cvartet de L. v. Beethoven.

În palmaresul concursului, anul acesta pentru prima oară după șase ani, juriul nu a acordat primul premiu. Cel de-al doilea premiu a fost decernat cvartetului „Leopold" din München, ansamblu cu o sonoritate caldă și clară și cu o concepție stilistică matură și precisă ; imperfecțiunile de ordin tehnic aú umbrit însă impresia generală, lipsind de strălucire interpretarea dificilelor partituri alese. Premiul al III-lea a fost împărțit între cvartetul român „Pro Musica" și cel englez, „Roth".

Cvartetul „Pro Musica" s-a remarcat prin subtila diferențiere a interpretării muzicii aparținînd diverselor stiluri și curente, precum și prin eleganța construcției formelor muzicale excelînd în *Cvartetul harpelor*, op. 74 de L. v. Beethoven, în care temperamentul interpreților grefat pe tempo-ul bine ales a creat acea unică sonoritate beethoveniană. Cvartetul „Roth" din Londra a impresionat prin dezinvoltura și masivitatea sonoră generată de aportul violei și al violoncelului, ansamblul beneficiind și de instrumente foarte calitative și apte pentru acustica unei săli mari, precum sala Teatrului Municipal din Colmar.

Premiul al IV-lea și Premiul pentru cea mai tînără formație ajunsă în etapa finală a fost acordat cvartetului „Simon" din Paris. Rafinamentul și cultura sonorităților timbrale au constituit calitățile evidente ale unei formații în căutarea unei concepții stilistice care să depășească granițele muzicii franceze. *Cvartetul op. 59 nr. 3* de L. v. Beethoven, interpretat în finala concursului, a lăsat totuși impresia unor anumite dificultăți în stăpînirea muzicii clasice.

Premiul pentru cea mai bună interpretare a operei lui Cl. Debussy a fost acordat tot cvartetului „Leopold" din München.

Anul viitor între 10—14 aprilie se va desfășura, tot la Colmar, ediția a 18-a a concursului, rezervată cvintetelor de suflători.

Emil FRANDEȘ

★

CĂRȚI

La exact 250 de ani de la apariția primului lexicon universal de muzică, opera lui Johann Gottfried Walther, și la centenarul primei ediții a celebrului Riemann, muzicologul Antal Boronkay a predat editurii muzicale din Budapesta — FMB — manuscrisul primului din cele trei volume ale unui nou lexicon de specialitate. În istoria lexicografiei muzicale maghiare ar putea părea o continuare a lexiconului Szabolcsi-Tóth din 1930—1935 (două volume și un volum de addenda, aproape 1500 de pagini), reeditat în 1965 într-o versiune substanțial prelucrată (trei volume, cca 2100 de pagini). Dar lucrarea lui Boronkay nu se înscrie pe linia acestei tradiții autohtone. Conform celor expuse în prefață, pe care el o semnează nu numai ca redactorul cărții, ci și ca reprezentant al editurii, în condițiile actualei abundențe informaționale o editură mică nu-și mai poate permite riscul de a elabora un lexicon propriu, redactat cu concursul unui colectiv internațional de specialiști, cumpărarea unei licențe rămînîndu-i, în acest sens, soluția optimă, dacă nu chiar singura realistă. Pornind de la această premisă, dintre lexicoanele de prestigiu din ultimii ani FMB s-a oprit asupra aceluia semnat de două capacități necontestate, Carl Dahlhaus (articolele de persoane) și Hans Heinrich Eggebrecht (articolele de termeni). Editat în 1978—1979 de casele Brockhaus din Wiesbaden și Schott din Mainz, supranumit în lumea muzicii simplu, Brockhaus-Riemann, acesta este de fapt o versiune comprimată a lexiconului Riemann în cinci volume (ediția a 12-a, 1967—1975). Conform convenției dintre editurile coproprietare ale acestui bine cunoscut instrument de lucru și FMB, ediția maghiară pe care o prezentăm în rîndurile de față nu este o traducere a originalului german, ci o adaptare, nu prima și probabil nici ultima în istoria de peste un secol a operei lui Riemann, apărută însă înainte de primul război mondial în versiuni naționale la Londra, Moscova și Kopenhaga. În cazul de față, adaptarea a constat în scurtarea textului german și amplificarea substanțială a articolelor, respectiv introducerea unui număr considerabil de articole noi, care interesează în mod special cititorul maghiar.

După mărturia primului volum, rezultatul confirmă în mai toate privințele așteptările acelora care au colaborat la conceperea, redactarea și editarea acestui Boronkay, demn de tradițiile inaugurate de Riemann în 1882, el putînd fi utilizat cu bune rezultate

atît de muzicianul profesionist cît și de amatorul mai pretențios. Desigur, cu ale sale cca 2000 de pagini, Boronkay nu-l va scuti pe specialist de consultarea, din cînd în cînd, a marilor enciclopedii MGG sau Groves.

Ceea ce interesează cititorul acestei reviste este în primul rînd faptul că FMB, Boronkay și colaboratorii săi au dat un lexicon net superior față de Szabolcsi-Tóth din 1930—1935, respectiv 1965, criticabil pentru stilul „eseistic" al unor articole mai mari. Noul lexicon este nu numai mai nou, ci și mai util și mai informativ (cu toate unele inadvertențe).

În al doilea rînd, aici este locul potrivit pentru a examina lucrarea și sub aspectul prezenței muzicii românești în paginile ei. Citind-o din scoarță în scoarță, paralel cu originalul german, consemnez cu părere de bine că Boronkay nu a eliminat și nu a prescurtat nici un articol de interes specific românesc, iar unde a avut de adăugat o bibliografie maghiară — este cazul lui Enescu — nu a scăpat prilejul s-o facă. Ar fi, desigur, nedrept să-i reproșăm lui, în 1984, ceea ce trebuia să-i imputăm în 1978—1979 lui Dahlhaus și Eggebrecht, dar dacă am omis să semnalăm o lacună de fond atunci, s-o facem măcar acum : fără îndoială, Alessandrescu, Bentoiu, Brăiloiu, Celibidache, Drăgoi și Enescu nu sînt singurii reprezentanți ai muzicii românești, iar colinda nu este unicul termen specific românesc care își merită locul în treimea „A—F" a unui instrument informațional de cca 1500 de pagini ! Nu mai puțin ar fi meritat să fie prezentă în Brockhaus-Riemann și doina alături de colindă, și Tiberiu Alexandru alături de Alessandrescu, și Wilhelm G. Berger alături de Bentoiu, și George Breazul alături de Brăiloiu ș.a.m.d. Numărul relativ mare de persoane maghiare din România, menționate în lexicon (Almási, Angi, Benkó, Birtalan, Chilf, Czakó, Csire, Delly-Szabó, Eisikovits, Fatyol), fiecare cu biografia românească aferentă, scrierile lor românești, respectiv compozițiile lor intitulate românește, cu indicarea corectă a apartenenței fiecăruia : „compozitor din România", respectiv „muzicolog din România", sînt un plus salutar față de versiunea princeps.

★

În perioada interbelică Adorno a desfășurat o bogată activitate de critic muzical. Recolta acestei activități urmează să apară în volumele 17—19 — peste 500 pagini fiecare ! — ale ediției complete a operei sale. János Breuer a publicat în „avanpremieră" o culegere a scrierilor (și fragmentelor) sale dedicate școlii maghiare de compoziție. Atitudinea viitorului șef al școlii de la Frankfurt este uneori derutantă, în privința valorilor autentice cu care școlile naționale ale secolului 20 au îmbogățit tezaurul artei naționale. Astfel, el își apleacă capul în fața unor lucrări camerale de Bartók și consideră că acesta și-a atins apogeul în cele două Sonate pentru vioară și pian, precum și în Cvartetul nr. 3, dar exclude din conceptul de muzică contemporană Suita de dansuri, iar de prelucrările de muzică populară se ocupă doar tangențial. Compozitorul de care se apropie Adorno cu vădită simpatie este Sandor Jemnitz, adept al școlii vieneze. Dar cine mai cunoaște azi lucrările sale analizate și apreciate de Adorno ? După ce filosoful Dénes Zoltan a respins această viziune — eseul său celebru *Bartók nu se tocmește*, din 1970 este, în fond, critica școlii de la Frankfurt de pe poziția școlii lukácsiene —, publicarea acestor texte este binevenită. Ele sînt o oglindă fidelă a epocii și a curentelor sale. Pe de altă parte, deși orientarea lui este profund criticabilă, autoritatea filosofică și muzicologică a lui Adorno ridică cartea la nivelul unei lecturi pline de *memento*-uri benefice care mobilizează și fertilizează pînă și gîndirea celui mai șocat cititor. (*Theodor Wiesengrund-Adorno : Írások a magyar zenéről [Scrieri despre muzica maghiară]. Budapesta, 1984*).

Fr. L.

★

În volumul X din Anuarul Haydn, Universal Edition, Eisenstadt — Verein Internationale Joseph Haydn Stiftung, se remarcă un studiu semnat de Romeo Ghircoiașiu privind *Viața muzicală a orașului Oradea în secolul al XIII-lea*. Detaliile și relatările interesante, pitorești, bazate pe o serioasă documentare, aduc mai ales precizări despre Michael Haydn un compozitor important pentru dezvoltarea muzicii în acea zonă a țării.

★

Editura est-germană de muzică din Leipzig continuă publicarea volumelor monumentalei *Musikgeschichte in Bildern*, coordonată de Werner Bachmann, sub egida UNESCO. Lucrarea, în mai multe volume, aduce în discuție diverse momente și puncte geografice din afara nucleului european de tradiție muzicală, consacrîndu-i totodată și acestuia din urmă importante capitole.

★

Sărbătorile muzicale din Touraine, în bătrînul hambar medieval de la Meslay, devenit din 1964 reședință a muzicii de pretutindeni, oferă anul acesta o ambițioasă *integrală* a cvartetelor de coarde ale lui Beethoven, ca și alte piese de cameră. În fruntea participanților de prestigiu : Sviatoslav Richter — căruia i se datorează dealtfel *inițiativa* întemeierii acestui festival — și Pierre Boulez, care de data aceasta ține un curs de dirijat

★

Se anunță cea de a șaptea ediție a concursului internațional de pian Van Cliburn, între 18 mai și

2 iunie 1985. Juriul : John Giordano, SUA (președinte) ; Jorge Bolet, SUA ; Malcolm Frager, SUA ; Lili Kraus, Noua Zeelandă ; Li Mingqiang China ; Minoru Nojima, Japonia ; Cécile Ousset, Franța ; Harold C. Schonberg, SUA ; Wolfgang Stresemann, Germania Federală.

★

La Budapesta se organizează anul viitor un concurs internațional de compoziție cu ocazia împlinirii centenarului morții lui Franz Liszt. Compozitorii sînt invitați să prezinte o variațiune sau o fantezie pentru pian solo (fără orchestră și fără mijloace electronice) pe o temă originală a lui Liszt. Juriul : György Cziffra (Franța), președinte ; Jan Cikker (Cehoslovacia), Zoltán Kocsis (Ungaria), André Laporte (Belgia), Sigrid Wiesmann (Austria). Termen limită de înscriere : 28 februarie 1985.

★

Cea de a 35-a ediție a Festivalului internațional de muzică și arte plastice din Bath, Marea Britanie, prezintă în anul acesta lucrări de 27 compozitori clasici și contemporani în interpretări de prestigiu. Cu un interes special sînt primite lucrările compozitorului maghiar György Kurtág, opera *The Knot Garden* a lui Michael Tippett și muzica lui James Dillon, un tînăr compozitor britanic în plină ascensiune. Pe lîngă muzică : spectacole de teatru, poezie, mimă, expoziții de artă plastică.

★

Lucerna : trei săptămîni de Sărbători Muzicale Internaționale, cu participarea unor muzicieni ca : Rafael Kubelik, Rudolf Baumgartner, Norbert Moret, Dietrich Fischer-Dieskau, Yehudi Menuhin, Lucia Popp, Vladimir Ashkenazy, Herbert von Karajan, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim, Claudio Abbado ș.a.

★

Confederația mondială de acordeon (CMA) anunță pentru 1985 cel de-al treilea Concurs internațional pentru acordeon, la care pot lua parte compozitori de orice vîrstă și naționalitate. Termenul de predare a lucrărilor : 30 septembrie 1984.

★

Festivalul olandez — a 37-a ediție în anul acesta — are în program muzică de operă clasică și contemporană (Schönberg, Stockhausen) ; muzică simfonică — în cadrul căreia o gală de muzică olandeză contemporană (T. de Leeuw, Andriessen etc.), balet (Maurice Béjart ș.a.) — teatru, muzică de film, muzică ambientală. O expoziție „Nevăzutele sunete" — cu partituri și „sculptură" în sunete. La secția de artă extraeuropeană — un program extensiv privind culturile himalaiene, cu participarea Indiei și Nepalului.

★

Tot în Olanda, în orașul Utrecht se organizează anul acesta pentru a treia oară Festivalul de Muzică Veche.

I. I.

LUNA MAI marchează începutul stagiunii de vară în... țările nordice. *Danemarca*, organizatoarea festivalului anual NUMUS (Aarhus) (care cuprinde anul acesta 11 concerte de muzică contemporană), mai anunță pentru luna mai, tot *la Aarhus*, Festivalul feminin de teatru și muzică (26—27 mai) și Carnavalul din Aarhus (18—20 mai) ; *la Odensee*, la 20 mai începe Săptămîna BACH, care va cuprinde cele mai importante lucrări pentru orgă și ansambluri de cameră, iar la 31 mai Festivalul muzicii scrise și interpretate de femei și în paralel Concursul internațional de vioară Carl Nielsen.

★

În Norvegia, între 26 mai — 6 iunie se desfășoară Festivalul internațional de la *Bergen*, dedicat anul acesta personalității lui Arnold Schönberg.

S. N.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

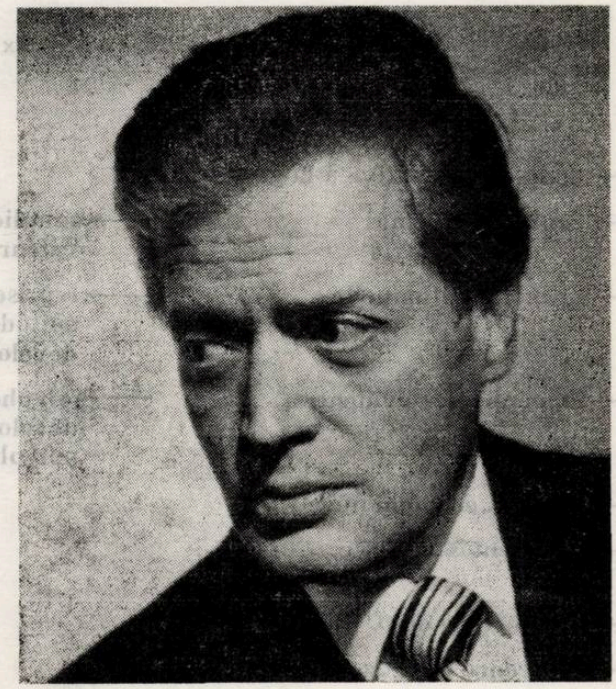
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR DRĂGULESCU

Portrait

Viorel CREȚU

„Je fais de la musique avec un sentiment de paix intérieure... et sans aucun préjugé". Ces mots — qui pourraient constituer le titre d'une ample interview — semblent caractériser d'une façon absolue le mode du compositeur Theodor Drăgulescu d'aborder la création musicale. Abord tardif, à 19 ans, (il est né en 1932), sur les voies que lui ouvrait le Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, sous la direction du professeur Mihail Jora. Engagé sur ce chemin, Theodor Drăgulescu arrive à se reconnaître des affinités spirituelles avec une série de musiciens de première taille parmi lesquels figurent Bach, Enesco, Bartók, Chostakovitch qui furent déterminants pour son esthétique et sa pensée compositionnelle. On se trouve ainsi devant un problème de filiation artistique : il se situe dans une lignée célèbre, elle-même nettement déterminée au point de vue du style. Cela suppose implicitement quant à lui des définitions bien claires et des distinctions stylistiques inhérentes. Pareille démarche est absolument nécessaire non seulement pour mieux comprendre sa musique mais encore — aspect beaucoup plus important — pour déchiffrer les sens esthétiques de compositions qui, tout en étant parfois très dissemblables, sont dans le même temps chargées d'éléments spécifiques et de caractéristiques l'attestant comme un créateur intéressant. En d'autres mots, en clarifiant tant les termes de filiation que les influences, tant les emprunts tels quels — selon les exigences esthétiques de la composition en cause — que le développement à l'extrême de la source d'inspiration initiale (comme il arrive notamment lorsqu'il s'adresse au folklore musical roumain, particulièrement présent dans son œuvre), tant la motivation esthétique extérieure que ses propres impulsions déterminantes, il est possible de comprendre dès le prime abord son



travail de composition dans ce qu'il a de plus significatif. La raison de ce (pseudo) éclectisme stylistique, solidement ancré dans son esthétique et l'esprit

de ses œuvres de pleine maturité, il la donne lui-même lorsqu'il avoue : „je suis à la fois un romantique par les motifs créateurs et un (néo)classique par les moules de l'architecture musicale, de la syntaxe sonore où se finalisent mes préférences affectives". Nous allons essayer d'éclaircir cet aspect — essentiel pour la compréhension d'une création vaste et diverse comme la sienne — par une voie de détour en quelque sorte, c'est-à-dire à travers quelques autres affirmations du musicien ; pour accréditer cette voie nous rappellerons que Theodor Drăgulescu n'est pas seulement un artisan de partitions illustrant son univers intime mais aussi un assidué de la plume, ses idées sur la musique se faisant jour dans de nombreux articles, chroniques et études. Des phrases — émises au cours de longs dialogues — dirigeront nos pas dans l'analyse de sa musique : „S'accrocher à une mode risque d'occulter la personnalité" ; „L'unité stylistique de mes ouvrages se trouve, je pense, au-delà des moyens" ; „Le style caractéristique de ma musique — dans la mesure où les musicologues sont d'accord pour reconnaître dans mes pages musicales l'existence d'un style personnel — se trouve tout autant au niveau de la morphologie que de l'éthos" ; „Bien que me considérant traditionnel, je ne suis pas moins, je crois, de mon temps parce que j'y suis arrivé progressivement et naturellement en utilisant les moyens sonores qui m'expriment le mieux et de la manière la plus adéquate, à l'insu du fait que nombre de mes compositions ne se ressemblent pas entre elles à un premier coup d'œil ; en dernière instance ce qui compte le plus c'est d'être un professionnel de l'écriture musicale doublé d'une pensée toujours fidèle à soi-même" ; etc.

Que nous dévoilent-elles ces affirmations portant sur les principes de sa musique — objet de nos entretiens en marge de ses compositions ?

Pour commencer elles nous rappellent que Theodor Drăgulescu pratique un certain modalisme *sui generis* — de souche diverse — et utilise une série restreinte d'éléments qui se constituent en „gestes" sonores, en griffe de l'auteur. Celle-ci, soit-elle bien en vue ou discrète, soit-elle en d'autres cas résultée de la pseudoaléatoire interférence des lignes directrices de l'ouvrage en cause, n'est pas moins toujours là... Sur ces éléments qui lui sont propres, nous insisterons le moment venu. Pour le moment ce qui importe c'est de décrire sommairement un fragment de son esthétique musicale, afin de pouvoir pénétrer — et cette description, semble-t-il, nous le permettra — dans l'univers bien agencé d'une création musicale à coup sûr intéressante.

Nous venons de dire que la musique de Theodor Drăgulescu dévoile toujours la présence simultanée de deux termes antithétiques : le (néo)classicisme et le romantisme. Davantage même : loin de devenir prolixe, sa musique fait preuve d'une unité qui procède précisément de l'osmose, au sein de la même œuvre, de caractères distincts. Pour décrire ces termes et les modalités qu'ils exercent de manière à ce que le résultat soit compris dans la somme des valeurs positives, voici un schéma-repère dont l'efficacité, à notre avis, se maintient même lorsque chacun des termes n'a que la valeur d'un jalon dans la *forma mentis* de tout esprit cultivé.

Il est clair que les termes pair de l'opposition ne sont pas — ne sauraient être — en permanence antinomiques, bien qu'une certaine opposition soit toujours visible. Dans un sens, l'esthétique de Theodor

Ex. no. 1

(Néo)classicisme		Romantisme
— genèse consécutive à la gestation		genèse spontanée
— emploi de thèmes	→ simplicité, prégnance, valeur thématique	← griffe sonore
— forme traditionnelle	→ reprises dissimulées, épisodes, amples développements	déséquilibre de l'architecture musicale ←
— homophonies évidentes	→ polyphonies d'homophonies (développements polyphoniques tonals)	← polyphonies
— moyens économiques		prolixité
— apparentés de style		citations folkloriques (transfigurées)
— présence de deux thèmes		incongruence thématique
— cohérence de la construction		caractère descriptif, imagé
	(synthèse)	(synthèse)
— éthos dynamique	gravité	éthos lyrico-méditatif

Drăgulescu se place quelque part au milieu ; lorsque ce fut possible, nous avons essayé de décrire ce „milieu", le terme de „gravité" appliqué au caractère de sa musique (ainsi que la modalité synthétique de l'obtenir) appartenant au compositeur.

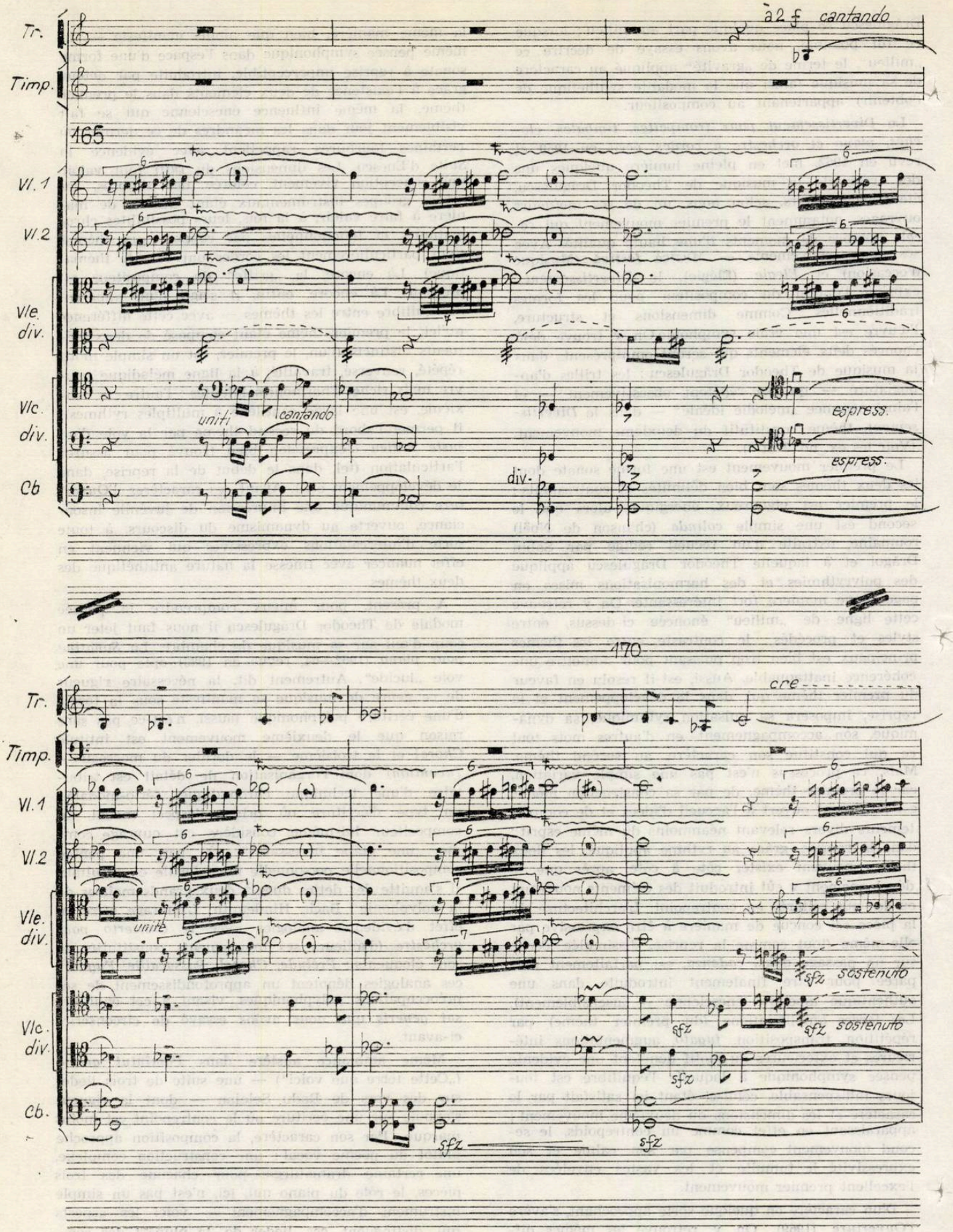
Le *Divertissement pour trompettes, timbales, cloches, piano et orchestre à cordes*, écrit en 1959 et revu en 1962, met en pleine lumière quelques uns des traits de la musique de Theodor Drăgulescu, étant par ailleurs, selon nous, un de ses meilleurs ouvrages, notamment le premier mouvement qui recèle nombre de moments d'une haute qualité. Avec ses deux mouvements — *Muzică festivă* (Musique d'occasion) et *Elegie* (Elégie), le *Divertissement...* exprime l'option du compositeur pour les formes traditionnelles. Comme dimensions et structure, l'œuvre est une vraie symphonie.On y trouve déjà énoncés deux éléments qui seront omniprésents dans la musique de Theodor Drăgulescu : les trilles d'appogiature — qui se répètent obsessivement — et l'ainsi nommée „mélodie idéale" — dans le *Divertissement*, thème constitutif du deuxième mouvement. (Voir les ex. no. 2 et 3).

Le premier mouvement est une forme sonate dont les deux thèmes sont bien délimités et contrastants ; le premier est vigoureux, énergique, alors que le second est une simple *colinda* (chanson de Noël) roumaine, extraite d'un recueil rédigé par Sabin Drăgoi et à laquelle Theodor Drăgulescu applique des polyrythmies et des harmonisations mises en page d'une manière fort intéressante. On y retrouve cette ligne de „milieu" énoncée ci-dessus, entre styles et procédés : le contraste entre les thèmes principaux est bien trop puissant pour admettre une cohérence inattaquable. Aussi, est-il résolu en faveur du premier thème qui, dans le développement et la reprise, imposera sa pulsation rythmique, sa dynamique, son accompagnement, en d'autres mots tout ce qui constitue son caractère, au second thème. Mais, ce processus n'est pas une simple variation, car le premier thème, de par sa construction même, est largement ouvert à l'accueil d'idées et de compléments divers relevant néanmoins du même esprit ; dans la reprise, grâce au rythme appliqué, les deux thèmes peuvent exister côte à côte, après que le développement y eût introduit des éléments nouveaux ou les eût réitérés en contrepoint. L'architecture de la pièce est conçue de manière à être expressive par elle-même (tout comme la reprise, dissimulée, écrite sur un passage *quasi cadenza*, est parfaitement préparée pour être finalement introduite dans une authentique modalité énescienne — insensiblement). Les larges amplifications (du premier thème) par répétition, transposition, *fugato*, augmentations intérieures et extérieures du motif dénotent une évidente pensée symphonique à laquelle l'équilibre est toujours indispensable, celui-ci étant ici satisfait par le caractère et les dimensions du deuxième mouvement ; apparaissant en effet comme un contrepoids, le second mouvement compense par son calme et son expressivité le tumulte et les vastes envolées de l'excellent premier mouvement.

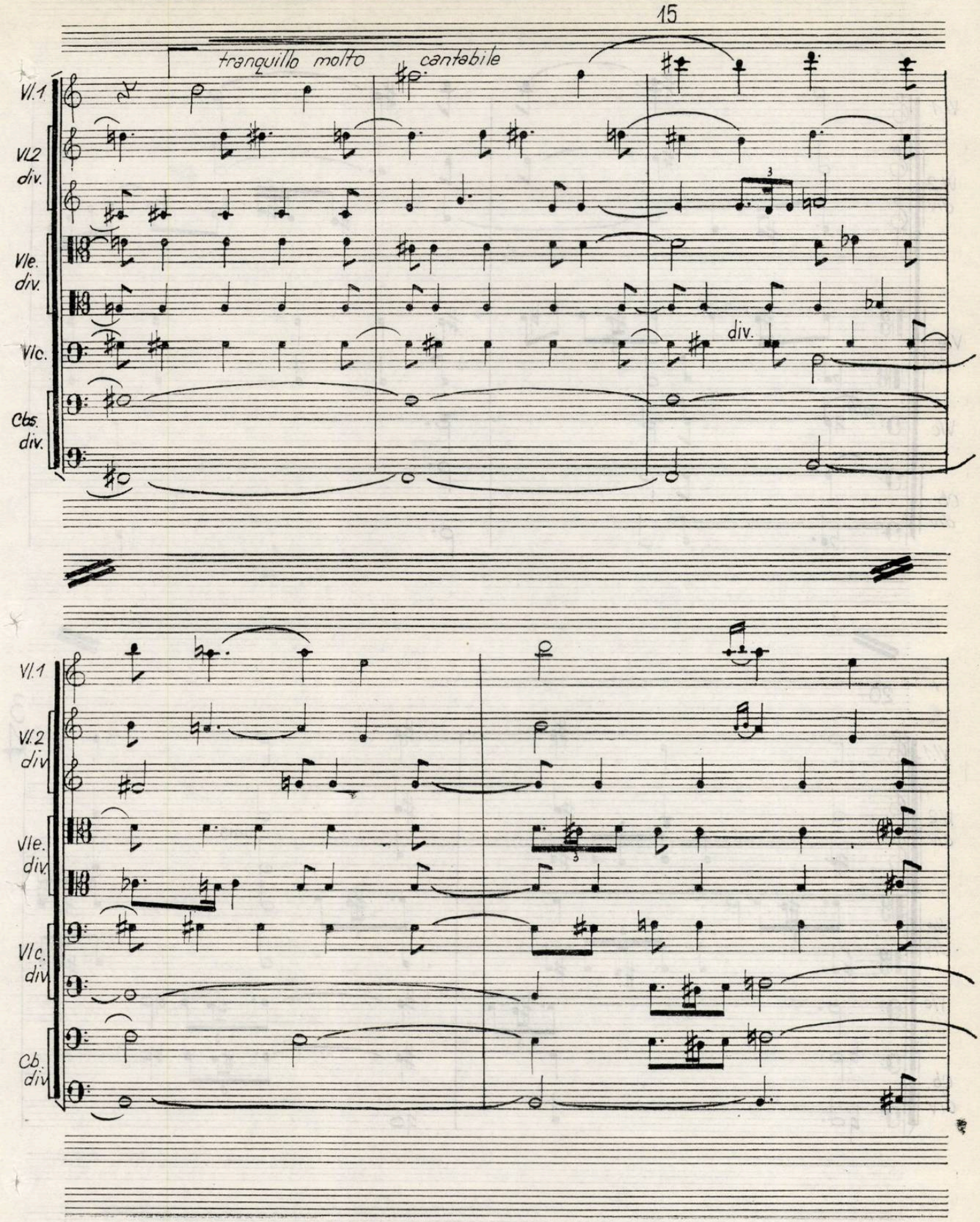
D'un caractère en quelque sorte approchant, s'avère l'*Ouverture* (1969). On y retrouve les mêmes différences intrinsèques entre les thèmes — résolues de la même manière, bien que moins manifeste —, la même pensée symphonique dans l'espace d'une forme sonate à reprise imperceptible, introduite par détour grâce à l'existence de deux éléments dans le premier thème, la même influence énescienne qui se fait visiblement jour dans les méandres de ce dernier où certaines tournures rappellent avec évidence la *Suite* d'Enesco. Les dimensions du *tutti* font valoir une conception vivement colorée des timbres, les divers groupes instrumentaux étant utilisés de manière à faire valoir, à la fois, leurs possibilités chromatiques et fonctionnelles par rapport aux thèmes (tout particulièrement les cordes ont ce rôle thématique). Là encore, la „griffe" du compositeur est présente. Là encore, enfin, il s'agit d'un apparent déséquilibre entre les thèmes — avec cette différence qu'ici, le premier thème étant composé de deux éléments distincts (l'un, le premier, est un simple motif répété, renversé, travaillé, à la ligne mélodique pauvre mais riche d'harmonies latentes : l'autre, le deuxième, est une large cantilène à multiples rythmes), il permet l'abord du second thème par la voie d'un *juste milieu* d'expression bien trouvé pour assurer l'articulation (tel, dans le début de la reprise, dans le développement etc). Ayant ces caractères, l'*Ouverture* communique une impression de juvénile insouciance, ouverte au dynamisme du discours, à toute sorte d'intercalations expressives qui viennent en effet nuancer avec finesse la nature antithétique des deux thèmes.

A présent, pour mieux comprendre la pensée modale de Theodor Drăgulescu il nous faut jeter un coup d'œil sur sa musique de chambre. La *Sonatine pour piano* (1962—64, revue en 1983) opte pour une voie „lucide". Autrement dit, la nécessaire rigueur de ce genre de musique se manifeste sous la forme d'une écriture polyphonique (aussi, n'est-ce pas sans raison que le deuxième mouvement est intitulé *Choral* et le troisième — le dernier du morceau — *Invention)* dont l'organisation de détail est tributaire d'une technique chromatique, sério-modale ; un type d'écriture où prime l'aspect modal. Le compositeur lui-même considère cet ouvrage comme „une étape nécessaire" où, par une pensée compositionnelle personnelle mais fertile en résultats, il s'aquitte des dettes dues à deux grands maîtres de la polyphonie : Bach, Hindemith. L'ouvrage offre en effet d'évidentes analogies avec le *Concerto pour orchestre* (d'ailleurs ses mouvements constitutifs en sont éloquents : *Prélude, Choral, Passacaille, Fugue*) ; ces analogies dénotent un approfondissement de ses préoccupations polyphoniques, visant à cet équilibre *sui generis* que nous avons essayé de circonscrire ci-avant.

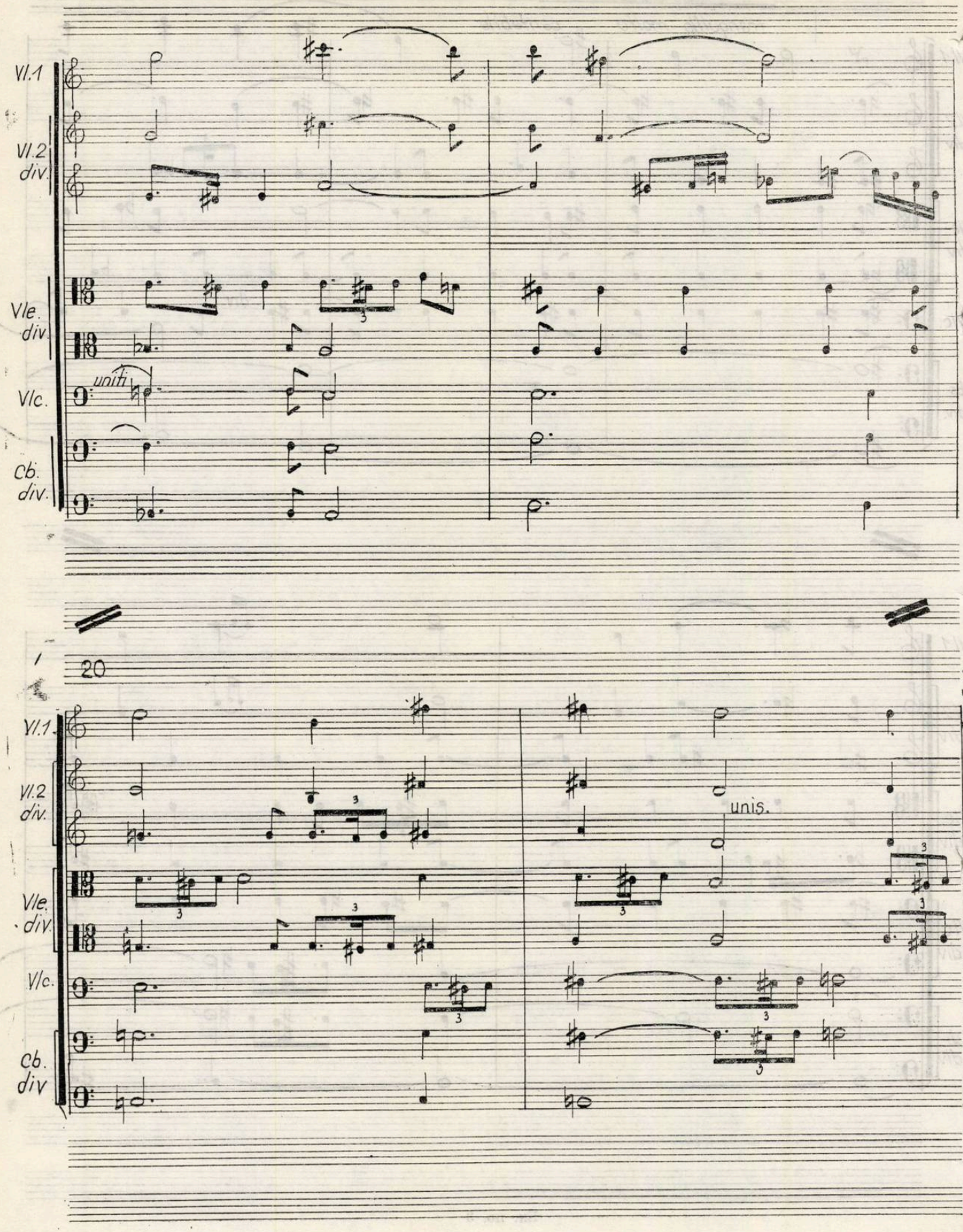
Même ambiance austère dans *Pămîntul acesta* („Cette terre que voici") — une suite de trois lieder sur des vers de Radu Selejan — dont la rigueur s'appuie sur une écriture où le contrepoint est moins marqué. Par son caractère, la composition approche plutôt du poème vocal ; une construction complexe, une certaine dramaturgie pour chacune des trois pièces, le rôle du piano qui, ici, n'est pas un simple instrument d'accompagnement — voici les aspects qui distinguent ces lieder de la plupart des compositions du genre. A l'insu du fait que ces pièces

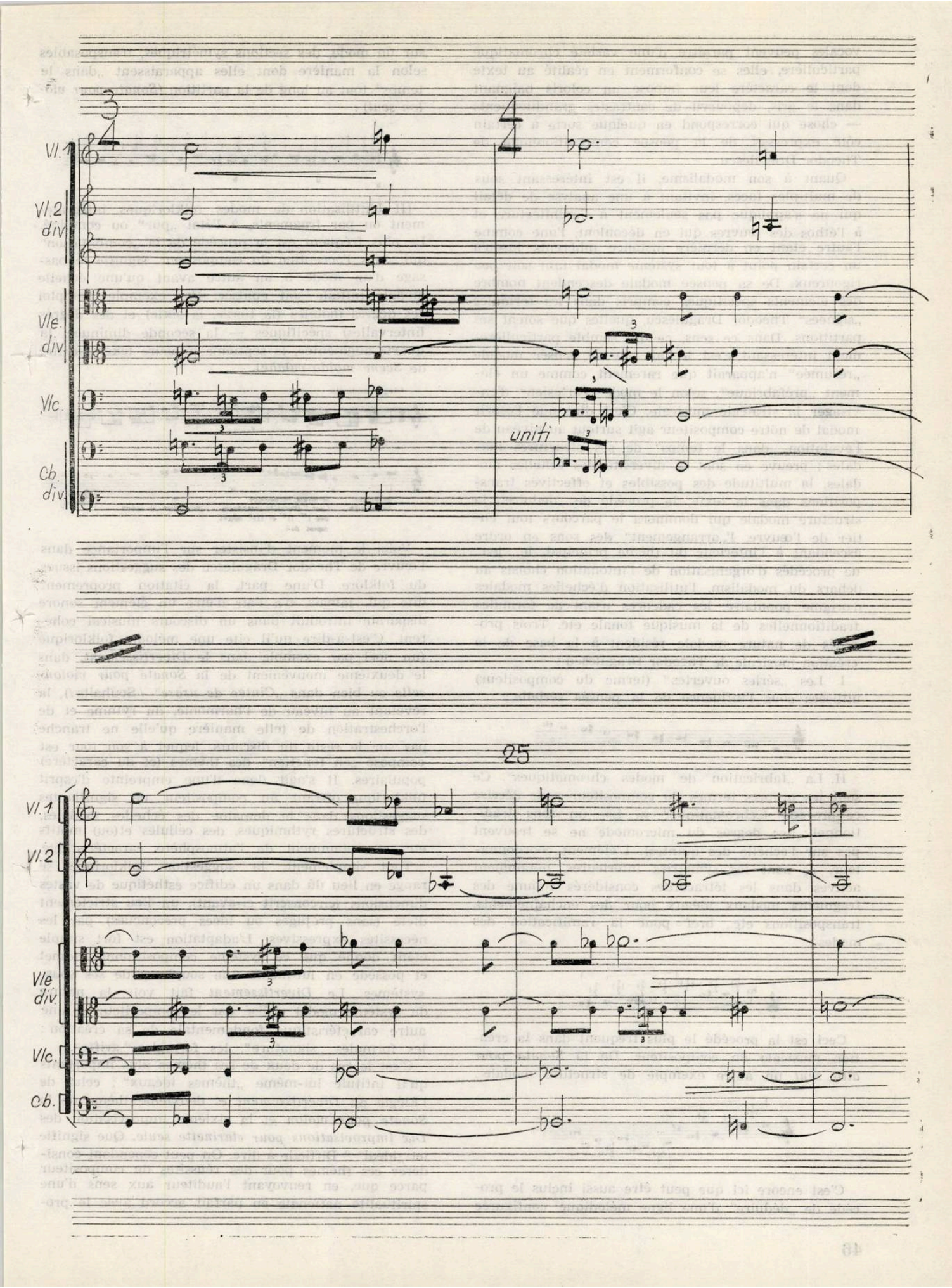

Tr.
Timp.
à 2 f cantando
165
Vl. 1
Vl. 2
Vle. div.
Vlc. div.
Cb
uniti
cantando
espress.
div.
170
cre
unite
sfz
sostenuto

Ex. no. 2


15
tranquillo molto
cantabile
Vl.1
Vl.2
div.
Vle.
div.
Vlc.
div.
Cbs.
div.
Vl.1
Vl.2
div
Vle.
div.
Vlc.
div
Cb.
div

Ex. no. 3

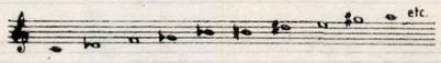

Vl.1
Vl.2
div.
Vle.
div.
Vlc.
unis.
Cb.
div.
20
unis.
3
4


Vl.1
Vl.2
div
Vle.
div.
Vlc.
Cb.
div.
unit
25
Vl.1
Vl.2
Vle
div.
Vlc.
cb.

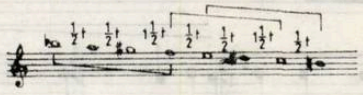
vocales peuvent paraître d'une variété chromatique particulière, elles se conforment en réalité au texte dont le caractère leur impose un coloris baignant dans le gris, dépourvu de contrastes grandiloquents — chose qui correspond en quelque sorte à certain côté expresssif de la pensée compositionnelle de Theodor Drăgulescu.

Quant à son modalisme, il est intéressant sous de multiples faces, invitant à une analyse de détail qui ne s'applique pas seulement à l'architecture et à l'éthos des œuvres qui en découlent, l'une comme l'autre étant en dernière instance inhérents jusqu'à un certain point à tout système modal tant soit peu rigoureux. De sa pensée modale descendent nombre des éléments spécifiques compris dans les formules „signées" Theodor Drăgulescu, quelles que soient ses partitions. Dans ce sens, ce qui semble particulièrement intéressant c'est le fait que sa pensée modale „résumée" n'apparaît que rarement comme un élément „préfabriqué", selon le mode „cartésien" d'envisager la stratégie musicale. C'est dire que l'esprit modal de notre compositeur agit surtout au niveau de l'évolution „dans le temps" de ses structures modales ; preuve en sont la diversité des échelles modales, la multitude des possibles et effectives transpositions dans le texte, le procédé de „déduire" la structure modale qui dominera le parcours tout entier de l'œuvre, l'„arrangement" des sons en ordre ascendant à l'intérieur du thème principal, le „jeu" de procédés d'organisation de l'intonation choisis au dehars du modalism, l'utilisation d'échelles modales d origine populaire, les cadences usant de formules traditionnelles de la musique tonale etc. Trois procédés de nature modale résident à la base de la création musicale de Theodor Drăgulescu :

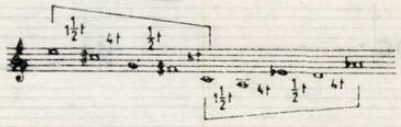
I. Les „séries ouvertes" (terme du compositeur) utilisées sous l'influence de la pensée sérielle :



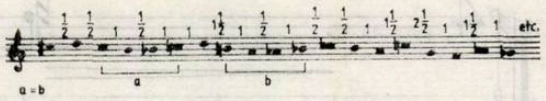
II. La „fabrication de modes chromatiques". Ce sont les propres termes du compositeur pour décrire ce procédé („chromatique" a, ici, un sens traditionnel : les degrés du micromode ne se trouvent pas sur l'échelle des quintes). L'élément coordonnateur, ce sont les symétries intérieures, notamment actives dans les tétracordes considérés comme des fragments modaux idéaux pour des enchaînements, transpositions etc., bref pour la ramification des modes :



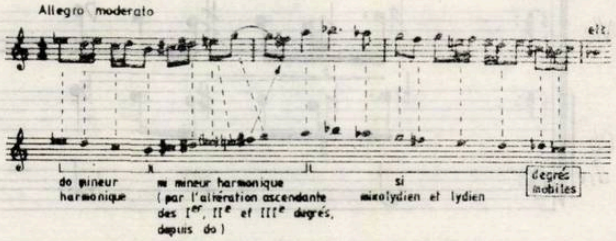
Ceci est la procédé le plus fréquent dans la création musicale du compositeur. De la *Sonate pour alto seul* un autre exemple de structure modale :



C'est encore ici que peut être aussi inclus le procédé de „déduire" d'une ligne mélodique, configurée sur un mode, des sections symétriques, transposables selon la manière dont elles apparaissent „dans le temps" tout au long de la partition *(Sonate pour violon seul)* :



III. L'utilisation de modes folkloriques, intégralement ou par fragments, à l'état „pur" ou combiné. Le plus fréquent est le procédé de la „combinaison" qui, dans l'acception du compositeur, signifie le passage d'un mode à un autre avant qu'une échelle modale initiale soit épuisée. Par exemple, l'emploi des degrés mobiles (la tierce, la sixte) et des degrés (intervalles) spécifiques — la seconde diminuée, la quarte augmentée, la septième mineure (exemple tiré de *Scene moldo-valahe).*



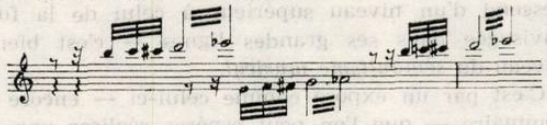
Voici le moment d'insister sur l'importance dans l'œuvre de Theodor Drăgulescu des suggestions issues du folklore. D'une part, la citation proprement dite qui, jamais, n'a l'air d'être un élément sonore disparate introduit dans un discours musical cohérent. C'est-à-dire qu'il cite une mélodie folklorique (un noël par exemple dans le *Divertissement*, dans le deuxième mouvement de la *Sonate pour violoncelle* ou bien dans *„Cîntec de urare"* / Souhaits /), la revêtant au niveau de l'harmonie, du rythme et de l'orchestration de telle manière qu'elle ne tranche pas sur le reste du discours, lequel à son tour est composé „en fonction" des thèmes (et du caractère) populaires. Il s'agit donc d'une empreinte d'esprit folklorique offrant au compositeur de signifiantes suggestions dans le domaine des échelles modales, des structures rythmiques, des cellules et(ou) motifs etc. et notamment de l'atmosphère caractéristique.

Tout simplement, la suggestion folklorique se range en lieu dû dans un édifice esthétique de vastes dimensions (circonscrit ci-avant), un lieu strictement dicté (sans préjugés ou idées préconçues) par les nécessités expressives. L'adaptation est fort simple étant donné que ce système compositionnel admet et possède en lui-même une souplesse de ses sous-systèmes. Le *Divertissement* fait voir la nature du système modal utilisé par le compositeur et une autre caractéristique fondamentale de sa création : les formules „signature", les formules „griffe".

C'est le cas de deux de ses thèmes plus importants qu'il intitule lui-même „thèmes idéaux" : celui de l'Elégie du *Divertissement* et deuxième thème de la *Sonate pour violon* et la sixième improvisation des *Dix improvisations pour clarinette seule.* Que signifie ici „idéal" ? Difficile à dire. On peut cependant considérer ces thémes pour des réussites du compositeur parce que, en renvoyant l'auditeur aux sens d'une spiritualité nationale en parfait accord avec le pro-

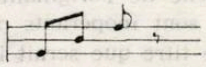
pre moi du créateur, ils l'expriment le mieux, „idéalement". Theodor Drăgulescu ne pratique pas des „recettes" d'élaboration pour ses mélodies (bien qu'on y trouve certaine propension à la transfiguration de souche énescienne du folklore, comme ce contraste tierce mineure—tierce majeure des *Dix improvisations*... accusant de nettes correspondances avec cet autre contraste (folklorique) mineur — majeur si admirablement coulé dans un moule d'inspiration énescienne) ; aussi, la dichotomie spontanéité-gestation, que nous essayions tout à l'heure de définir, est-elle là encore efficace : ces thèmes „idéaux" sont le produit spontané de son imagination, dans une multitude de variantes quasi-équivalentes échappant à son *intuition* parce que la correspondance entre son propre univers psychique et la réalité sonore n'est pas parfaite. Mais, la gestation intervient dans son subconscient et grâce à elle les thèmes finissent par s'approcher des algorithmes que toujours davantage sa musique se construit elle-même. Le processus ne s'accomplit donc pas au niveau conscient du travail compositionnel.

Les autres „formules-signature" sont de dimensions réduites et se situent au niveau temporel. Leur explication est autre. Ce sont : — des trilles, sur presque tout le parcours d'une œuvre (un moment de la Symponie *„Pax mundi"*

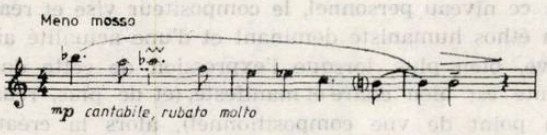


— des signaux de cor des Alpes (dans la *Symphonie „Pax mundi"*) tout à fait au commencement, au registre du basson et du hautbois et,dans *l'Ouverture* au basson

— une formule rythmique des timbres de la percussion, qui se trouve partout, dans les *Caprices pour clarinette et ensemble*, dans la *Cantate „Suflet de tară"* /L'âme du pays/, dans la *Symphonie „Pax mundi"* où elle est le point de départ d'une ample fugue



— le dessin mélodique descendant, sur les degrés du mode respectif, ici par exemple dans la *Symphonie „Pax mundi"*



Il est intéressant de remarquer les multiples significations d'un seul et même élément „autographe" à l'intérieur d'un ouvrage. Bref, d'un caractère équivoque, ambigu (apte à être interprété plus diversement qu'un simple trille par exemple), chacun de ces „gestes-signature" peut être utilisé de la manière la plus variée. Ce n'est pas seulement une reprise des expériences wagnériennes sur les leitmotive, bien que là soit leur point de départ... En réalité, les traits particuliers de ces „formules-signature" découlent des possibilités latentes de développement des leitmotive — devenues des réalités sonores — une fois qu'ils ont été dépouillés de toute la dramaturgie wagnérienne.

Revenons à présent sur la création de chambre de Theodor Drăgulescu. Le *Quatuor à cordes* (1960) apporte cette sobriété de l'expression qui marque nombre de ses partitions ; l'écriture y est bien adaptée pour satisfaire aux impératifs de l'expressivité (voir tout particulièrement ici le *Poème*). Au-delà d'une technique traditionnelle, des conventions classiques de forme musicale et de mise en page, le compositeur se soucie toujours „du revêtement finement tissé de ces associations d'images inattendues qui dévoilent immanquablement une conception personnelle, neuve et incitante" (cf. la préface signée par Luminița Vartolomei pour le disque d'auteur *Theodor Drăgulescu*). Les mêmes traits compositionnels — jetant le jour sur une vision qui est propre à notre créateur — se retrouvent dans : *Préludes, inventions et miniatures pour piano* (1953—1956), *Variations et fugue pour piano* (1954), *Sonate pour violon et piano* (1953), *Trio pour clarinette, cor et violoncelle* (1955), *Scherzo-toccata pour piano* (1955), *Scherzo pour violon et piano* (1957), *Trois chansons pour baryton et piano ou orchestre* sur des vers d'Eminescu (1963), *Quintette à bois* (1976), *Serenada per la „Musica nova"* (1978), *Suite rustique pour piano* (1979), *Dyptique pour flûte et piano* (1979), *Caprices pour clarinette seule* (1980), *Cinq pièces pour piano* (1981), *Trois miniatures pour piano* (1981), *Portraits et autoportraits pour piano* (1983), *Sonate pour alto seul* (1983), *Sonate pour contrabasse seule* (1983) etc.

On retrouve dans les *Caprices pour clarinette, basson, piano, quatre percussions, violoncelle et deux contrebasses* (1981) nombre des idées et thèmes qui vont revenir sous une forme complète, comme une apothéose, dans *„Pax mundi"*, développant jusqu'aux dernières conséquences les suggestions reliées à l'idée-programme de l'œuvre, le coloris des timbres de percussion et les structures modales qui se greffent sur une marche descendante (obsessive préoccupation du compositeur, devenue chez lui presqu'un lieu commun). Les titres des sections (entre autres *Neliniște* (Inquiétude), *Exuberanță* (Exubérance), *Roșu...* (Rouge...), *Definiție* (Définition) etc.) attestent son penchant vers la musique à programme (programme de l'idée et programme du déroulement temporel) ; il existe donc chez Theodor Drăgulescu un message sous-jacent, inclus dans les structures musicales qui s'agencent, s'ordonnent avec cohérence selon un déroulement „dans le temps" d'un scénario possible, où les séquences, épisodes, etc. découlent les uns des autres dans une visible interdépendance. A envisager cet aspect dans une optique traditionnelle, il est évident que son genre de musique à programme est nettement distincte de l'impressionniste : point ici de ce pittoresque simplement descriptif, usant d'images telles quelles ; le compositeur remplace tout cela par une dramaturgie de type symphonique (avec début, point culminant, épisodes et dénoûment). Les dimensions du *tutti* orchestral sont de taille et l'écriture de la percussion atteste un effort créateur de qualité.

La diversité des goûts de Theodor Drăgulescu s'exprime avec prégnance dans la diversité des genres pratiqués à l'intention des formations vocales-instrumentales de dimension largement variable A preuve:

Un apocalips posibil (Un possible apocalypse), opéra pour voix-solistes, récitants, chœur de voix d'enfants, orchestre et bande de magnétophone sur un libretto de l'auteur (1983—84) ; *Aproape un epitaf"* (Presqu'une épitaphe), oratorio pour récitant, soprano, ténor, chœur de voix mixtes et orchestre sur des vers de Salvadore Quasimodo (1961) : *„Odă solemnă"* (Ode solennelle) pour chœur et orchestre sur des vers de l'auteur (1983—1984) ; *„Suflet de țară"* (L'âme du pays), cantate-oratorio pour mezzo-soprano, chœur de voix mixtes et orchestre, sur des vers de Radu Selejan (1980—81), etc. Rappelons que pour beaucoup de semblables ouvrages, il écrit lui-même ses vers ou les librettos.

A son tour la musique de film comprend de nombreux titres, comme par exemple *Zimbetul* (Sourire), *Balena* (La baleine), *Taina succesului* (Le secret du succès), etc. (Ces titres sont ceux des films mêmes), Egalement dans sa musique chorale tous les titres cernent une activité particulièrement fertile, exigente sourtout.

La création symphonique de Theodor Drăgulescu est elle aussi vaste : *Concerto pour orchestre* (1963, revu en 1979 sous le titre *Partite pour orchestre), Imagini cinematografice* (Images filmiques), triptique pour orchestre (1965), *Mic preludiu simfonic* (Petit prélude symphonique) (1971), *Séquences rythmiques pour deux percussionnistes et orchestre* (1982). Le poème *In memoriam* (1979) donne à l'audition l'impression de gravité (selon l'acception du compositeur, la gravité résulte de la superposition de styles divers). Traitement sériomodal, orchestration linéaire, polyphonique, quelque peu d'un baroque prolixe, opposition de sections massives au niveau de la sonorité, rythmées obsessivement, forme large, sphérique, arquée — tout ceci confère à l'ouvrage cette ambiance de gravité qui, pour être fréquente chez le compositeur, se greffe ici sur l'élaboration d'un langage de caractère „abstrait" (expression de l'auteur). Le programme apparaît dans la pensée symphonique qui, à son tour, affectionne les touches de couleur foncée, délibérément grisâtres, si bien que les contrastes — sans être excessifs considérés dans l'absolu — acquièrent des virtualités expressives aggrandies au contact auditif. La *Symphonie „Pax mundi"* (1963) comprend quatre parties : *Neliniște* (Inquiétude), *Agresiune* (Aggression), *Noaptea plîngerii* (Nuit de la lamentation), *Coșmar* (Cauchemar). On y rencontre la plupart des caractères propres à la création du compositeur : présence, un peu partout, des éléments-griffe diversité de la syntaxe orchestrale aux abondantes cantilènes lentes, mélopéïques, douloureusement lyriques — c'est là un aspect très significatif —, programme manifeste sur lequel se greffe une architecture de type symphonique respectant la „traditionnelle" alternance des tempos. Tout cela fait de *Pax mundi* une véritable „ars componistica" de Theodor Drăgulescu arrivé à sa pleine maturité créative.

L'humanisme, envisagé comme la quintessence d'un éthos exprimé dans les tonalités graves dont la résultante est une gravité générale et responsable de ses expressions, constitue le principal programme du compositeur et pourrait être aussi entendu comme un „militantisme" réalisé avec les moyens du métier pour assurer la diffusion et l'affirmation des principes pacifiques. On trouve dans la partition des tissures, des augmentations vastes et des solutions longuement préparées, des épisodes, de brusques juxtapositions, des points culminants de grand dynamisme (le deuxième mouvement commence par une fugue pour percussion dont la fin ne relève pas du programme — car la fugue est forme et procédé en même temps —, étant progressivement „détournée" vers un autre programme déclaré — l'*Agression* — obtenu par l'exacerbation des accumulations rythmiques et agogiques, par le travail compositionnel des interludes, si bien que ces derniers, en recevant des thèmes caractéristiques, supportent finalemt „la charge" programmatique). On y trouve aussi des thèmes et des contre-thèmes, l'aspect global étant plutôt baroque, prolixe. Les éléments ordonnateurs opèrent efficacement et de manière pertinente, de sorte qu'il existe là-dedans une cohésion qui descend d'un niveau supérieur à celui de la forme envisagée dans ses grandes lignes — c'est bien le niveau du *sémantisme musical.*

C'est par un exposé comme celui-ci — encore que sommaire — que l'on peut espérer réaliser une synthèse de la personnalité créatrice de Theodor Drăgulescu. Il est clair que par-delà ses incohérences de style (que nous avons dénommé une incohérence *sui generis* et délibérément voulue), de structure (l'architecture musicale) et de syntaxe, on trouve un élément coordonnateur qui appuie dans un esprit de responsabilité assumée et de probité l'impératif besoin de placer des éléments musicaux divers là-même où ils semblent nécessaires à l'auteur. Les modes, la recherche de l'originalité ou d'un conformisme rigoureux sont inopérants pour Theodor Drăgulescu au même titre que serait inopérante pour la culture musicale roumaine de notre temps une création diverse dont l'unique argument justificateur serait la subjectivité de l'auteur. Mais, lorsqu'au-delà de ce niveau personnel, le compositeur vise et réalise un éthos humaniste dominant et d'une actualité aussi vive, bien plus, lorsque l'expression de cette dominante est bien claire et manifeste, (et de plus, réussie du point de vue compositionnel), alors la création dans son entier reçoit pleinement le droit d'entrer dans la conscience de son temps.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

M U Z I C A Nr. 7 48 p. București — IULIE 1984

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I „Cîntarea României" de Ion Irimescu

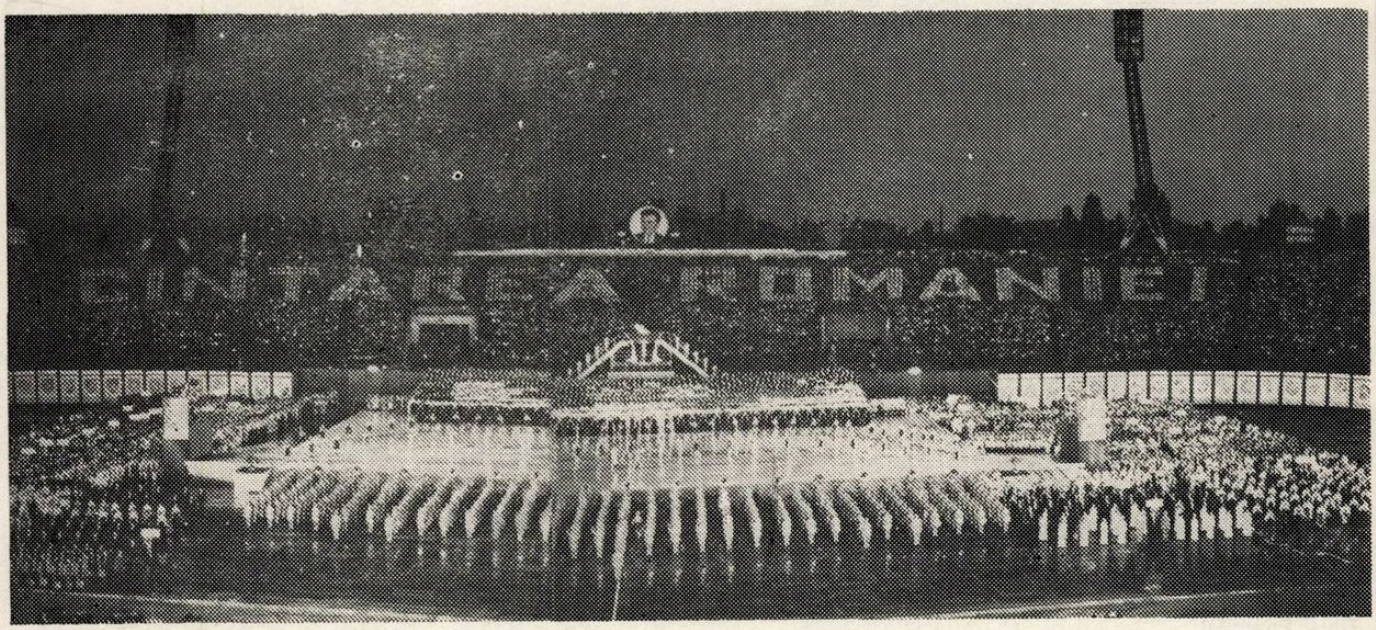
I. P. Informația c. 2374

Lei 15

AUGUST 1984

MUZICA

VISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

Laurenţiu Profeta (Muzica)
Eugen Frunză (Versuri)
— „La patruzeci de ani" 1
Telegrama adresată tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România 5
— 23 August 1944 — 23 August 1984, patru decenii de transformări revoluţionare în viaţa patriei, de realizare a idealurilor de dreptate şi libertate şi făurire a unui trai demn şi prosper 7
NICOLAE CĂLINOIU
— Înflorirea vieţii muzicale româneşti, parte integrantă a amplului proces de înfăptuire a societăţii socialiste multilateral dezvoltare 9
VASILE TOMESCU
— Cultura muzicală, dimensiune a vieţii spirituale contemporane 12
THEODOR GRIGORIU
— Ideile şi trăsăturile dominante ale fenomenului componistic românesc contemporan 14

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează :
— Smaranda Oţeanu, ... 15

CREAŢII

Gabriel Tomescu
— „Un August în flăcări" de Dumitru Capoianu 18

RECENZII

Anton Dogaru
— Antologie de cîntece patriotice şi revoluţionare 20

★

Doru Popovici
— Creaţia corală 21
Emilia Comişel
— Cultura folclorică în contemporaneitate 22
Vasile Donose
— Festivalul Naţional „Cîntarea României" 24
Octavian Lazăr Cosma
— Dinamica simfoniei româneşti contemporane 26
Grigore Constantinescu
— Mari teme ale teatrului muzical românesc contemporan 23
Mihail Cozmei
— Valenţe actuale în muzica de cameră . 29
Daniela Caraman Fotea
— Afirmări în muzica uşoară românească 31
Luminiţa Vartolomei
— Critica muzicală 32

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează:
—Maia Ciobanu, Sorin Lerescu, Luminiţa Vartolomei, Liviu Dănceanu, Edgar Elian, Michaela Roşu 33

DIN ŢĂRILE SOCIALISTE

Nicolae Călinoiu
— Cel de al II-lea Festival muzical internaţional de la Moscova 39
Carmen Petra Basacopol
— Festivalul muzical „Primăvara la Praga" 40
Alfred Hoffman
— Festivalul muzical din Dresda . . . 40

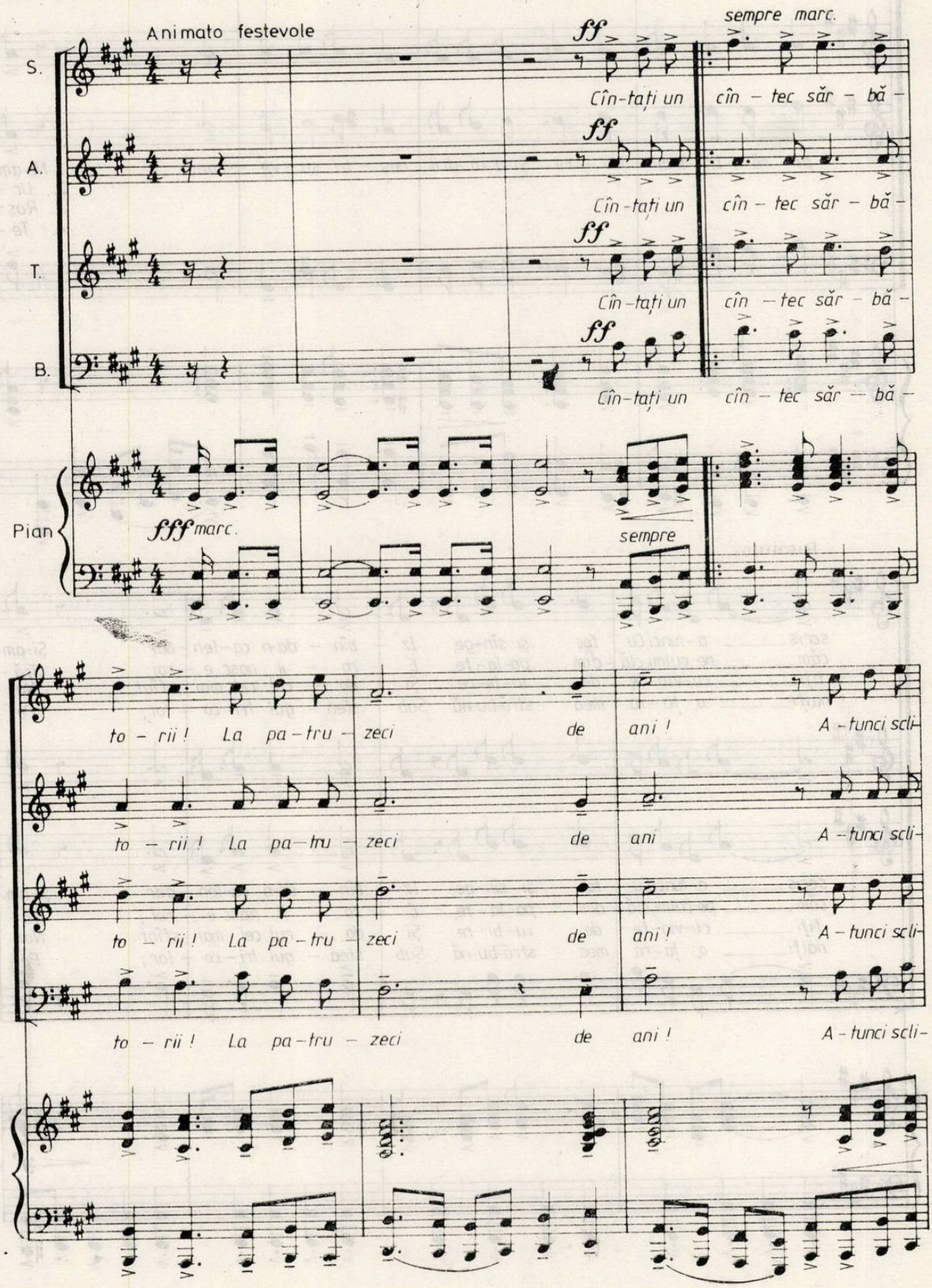
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

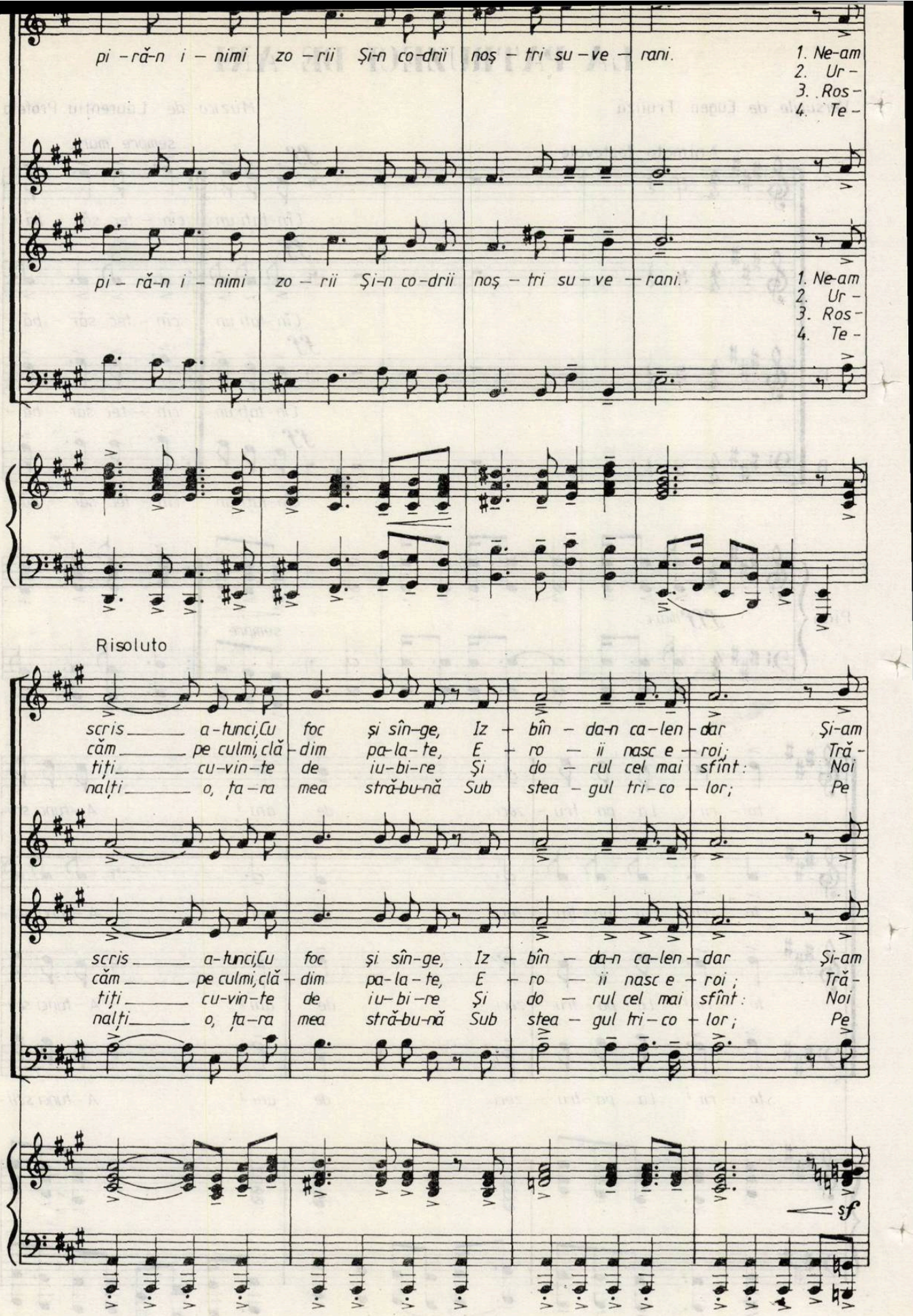
Nicolae Călinoiu
— Liépanouissement de la vie musicale roumaine — partie intégrante de l'ample processus de réalisation de la société socialiste multilatéralement développée . . . 43
Vasile Tomescu
— La culture musicale — dimension de notre vie spirituelle contemporaine . . 46
Viorel Cosma
— La musique roumaine dans les ouvrages contemporains de lexicographie 48

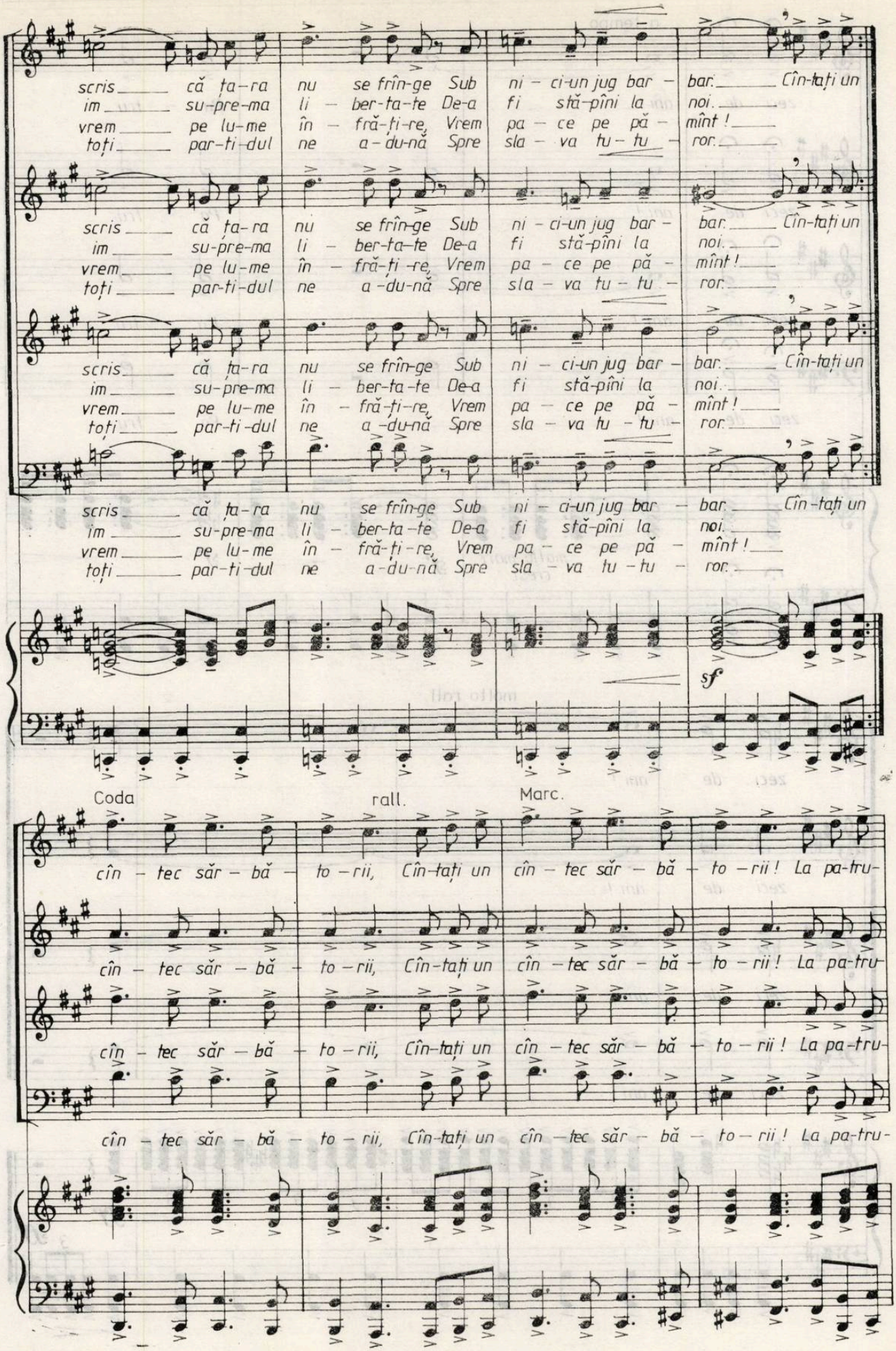
LA PATRUZECI DE ANI

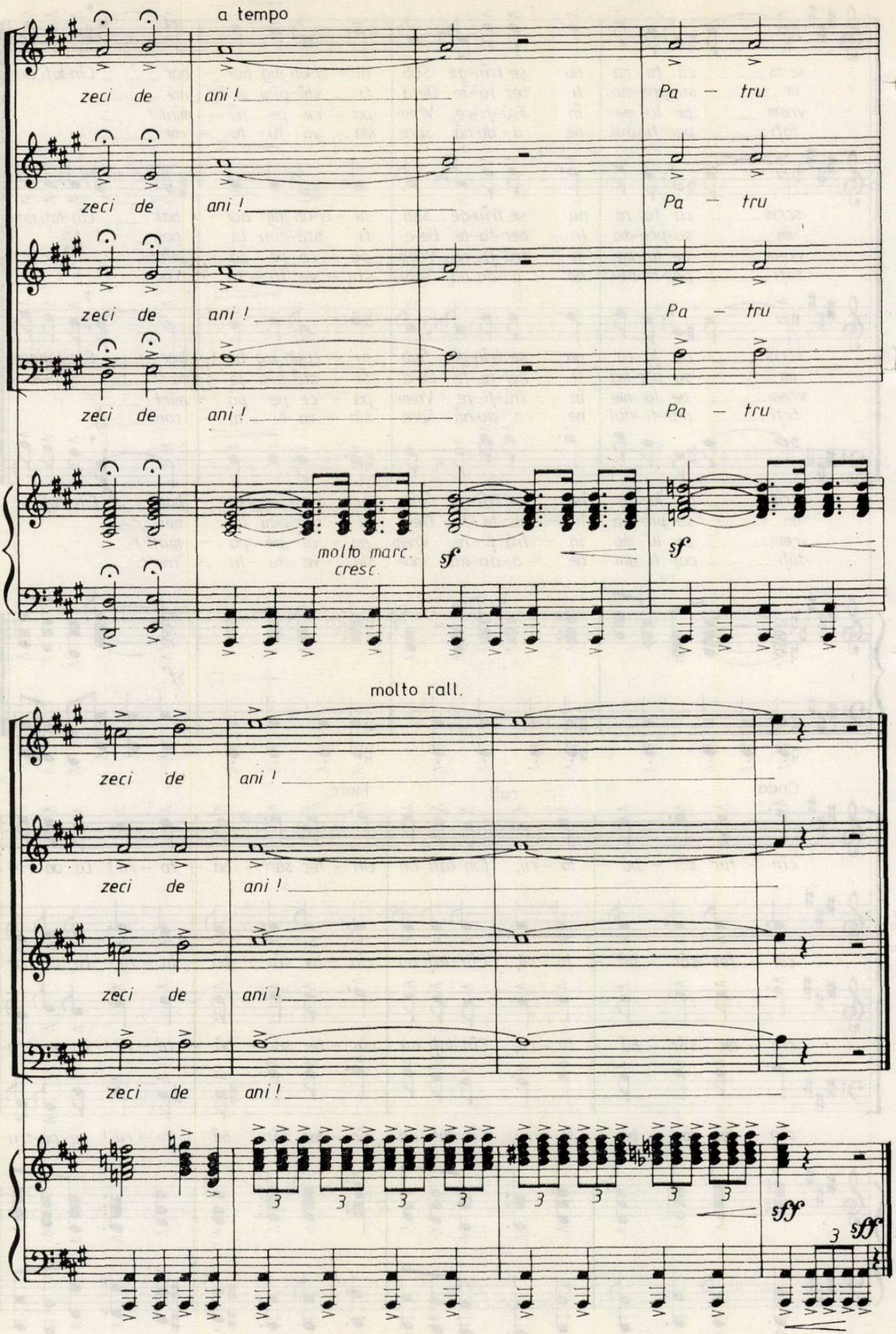
Versurile de Eugen Frunză

Muzica de Laurențiu Profeta




pi - ră-n i - nimi zo - rii Şi-n co-drii noş - tri su - ve - rani.
1. Ne-am
2. Ur -
3. Ros -
4. Te -
pi - ră-n i - nimi zo - rii Şi-n co-drii noş - tri su - ve - rani.
1. Ne-am
2. Ur -
3. Ros -
4. Te -
Risoluto
scris a-tunci,Cu foc şi sîn-ge, Iz - bîn - da-n ca-len - dar Şi-am
căm pe culmi,clă - dim pa-la-te, E - ro - ii nasc e - roi; Tră -
tiţi cu-vin-te de iu-bi-re Şi do - rul cel mai sfînt: Noi
nalţi o, ţa-ra mea stră-bu-nă Sub stea - gul tri-co - lor; Pe
scris a-tunci,Cu foc şi sîn-ge, Iz - bîn - da-n ca-len - dar Şi-am
căm pe culmi,clă - dim pa-la-te, E - ro - ii nasc e - roi; Tră -
tiţi cu-vin-te de iu-bi-re Şi do - rul cel mai sfînt: Noi
nalţi o, ţa-ra mea stră-bu-nă Sub stea - gul tri-co - lor; Pe
sf


scris că ța-ra nu se frîn-ge Sub ni - ci-un jug bar - bar. Cîn-tați un
im su-pre-ma li - ber-ta-te De-a fi stă-pîni la noi.
vrem pe lu-me în - fră-ți-re, Vrem pa - ce pe pă - mînt !
toți par-ti-dul ne a-du-nă Spre sla - va tu - tu - ror.
sf
Coda
rall.
Marc.
cîn - tec săr - bă - to - rii, Cîn-tați un cîn - tec săr - bă - to - rii ! La pa-tru-


a tempo
zeci de ani ! Pa – tru
zeci de ani ! Pa – tru
zeci de ani ! Pa – tru
zeci de ani ! Pa – tru
molto marc.
cresc.
sf
sf
molto rall.
zeci de ani !
zeci de ani !
zeci de ani !
zeci de ani !
3
sff
sff

Tovarășului Nicolae Ceaușescu secretar general al Partidului Comunist Român Președintele Republicii Socialiste România

Mult stimate și iubite tovarășe secretar general

Compozitorii și muzicologii, cadrele didactice și studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, participanți la sesiunea de comunicări dedicată celei de a 40-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, vă aducem un călduros omagiu și vă exprimăm sentimentele noastre de profundă dragoste și recunoștință față de Dumneavoastră, cel mai iubit fiu al națiunii noastre, pentru tot ce ați făcut și faceți spre înflorirea necontenită a civilizației materiale și spirituale a patriei socialiste.

Cu prilejul lucrărilor sesiunii a fost exprimat, în unanimitate, angajamentul muzicienilor din țara noastră de a-și intensifica eforturile și a-și spori exigențele pentru o mai pregnantă integrare a creației muzicale, a educației și instrucției muzicale în amplul proces de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate pe pământul României. De asemenea, au fost puse în lumină aspectele esențiale ale drumului parcurs de muzica românească în cei 40 de ani care au trecut de la 23 August 1944, locul și rolul muzicii contemporane românești în societatea noastră socialistă, contribuția specifică a acesteia la vasta acțiune de făurire a omului nou, de educare a maselor largi în spiritul dragostei față de patrie și de partid, față de Dumneavoastră, mult iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu.

Complexul de valori spirituale create în era civilizației contemporane reprezintă o parte integrantă a revoluției și construcției socialiste. Aceste valori, făurite cu pasiune și înaltă responsabilitate patriotică, exprimă aspirațiile nobile ale poporului român, sensibilitatea și particularitățile sale inimitabile, constituind cu adevărat timbrul unei voci distincte în contextul umanismului avansat al epocii contemporane care în România, a început în fierbintele August 1944.

În patru decenii de viață liberă, de muncă pașnică și îndeosebi în perioada de după cel de al IX-lea Congres al Partidului nostru, creația muzicală românească a cunoscut o dezvoltare tot mai intensă, îmbogățindu-se în conținut și în mijloace de expresie. Personalități cu predilecții stilistice dintre cele mai diverse și-au consacrat eforturile pentru a realiza opere care să redea înaltele trăsături morale ale poporului nostru, marile sale tradiții de cultură națională, patriotismul și umanismul socialist. În climatul deosebit de fertil asigurat prin orientările, indicațiile și îndemnurile date de conducerea partidului, de Dumneavoastră, mult stimate tovarășe secretar general Nicolae Ceaușescu, muzica românească

s-a îmbogățit cu lucrări valoroase în toate genurile, de la cîntecul coral și muzică ușoară pînă la formele ample simfonice, vocal-simfonice, muzică de cameră, operă și operetă, lucrări care redau în mod pregnant, convingător și nuanțat universul uman al epocii noastre.

Rezultatele obținute pe planul creației s-au reflectat pozitiv în repertoriile instituțiilor și colectivelor muzicale de spectacole și concerte – profesioniste și de amatori – în acțiunile de popularizare a muzicii prin emisiunile de radio și televiziune, prin tipar și disc, contribuind la sporirea activității cultural-educative, la îmbogățirea vieții spirituale a maselor. Sînt de relevat, de asemenea, realizările din domeniul criticii muzicale, al cercetării muzicologice care au pus mai bine în lumină valorile muzicale create de poporul român de-a lungul istoriei sale de luptă pentru libertate, independență și progres social, expresie a existenței sale neîntrerupte pe vatra străbună.

În acest generos cadru de formare și afirmare a tuturor valorilor, învățămîntul muzical – componentă importantă a vieții muzicale românești – a cunoscut o impetuoasă afirmare, potrivit concepției Dumneavoastră care a conferit școlii rolul de principal factor de cultură și civilizație al societății. Prin grija partidului și statului nostru, învățămîntul dispune astăzi de o bază materială corespunzătoare cerințelor și exigențelor actuale. Principiile moderne de integrare a învățămîntului cu cercetarea și producția au conferit școlii românești și modului de a gîndi al cadrelor didactice și al viitorilor specialiști o atitudine novatoare, creatoare, au dat un impuls nou întregului învățămînt. Învățămîntul artistic muzical, prin natura sa integrat, se realizează astăzi în directă legătură cu viața, cu oamenii muncii și în mijlocul acestora, contribuind astfel atît la nobila operă de educare a maselor cît și la buna pregătire a viitoarelor cadre de artiști muzicieni.

Vasta operă de culturalizare și educare a maselor, ce are loc în țara noastră, antrenînd pe compozitori, oameni de știință muzicală, educatori și interpreți din domeniul profesionist ca și miile de formații artistice de amatori, reprezintă o amplă și măreață epopee spirituală a geniului creator românesc.

Încercînd un sentiment de aleasă satisfacție pentru rezultatele obținute, sîntem totodată conștienți de faptul că în raport cu cerințele dezvoltării societății noastre contemporane avem și neîmpliniri, atît pe planul creației și al interpretării muzicale, al învățămîntului artistic, cît și pe planul aprecierii exigente, al dezbaterii largi, în spirit critic, a noilor valori, de pe pozițiile ideologiei partidului nostru.

Un cadru optim pentru îndeplinirea marilor responsabilități care ne revin ne este oferit de Festivalul național „Cîntarea României". Toți muzicienii din patria noastră sîntem angajați în efortul menit să facă din Festivalul național „Cîntarea României", așa cum se arată în cuvîntul rostit de Dumneavoastră, iubite tovarășe secretar general, la cel de al II-lea Congres al Consiliilor populare – **„o largă mișcare de educație și creație, un adevărat festival al muncii și creației libere, o tribună vastă a manifestării spiritului militant, revoluționar, a afirmării conștiinței noi, socialiste".** În acest sens considerăm ca o datorie patriotică și cetățenească a noastră, a tuturor celor care slujim arta sunetelor – compozitori, interpreți, educatori și oameni de știință muzicală – de a răspunde cerințelor actuale și de perspectivă ale culturii socialiste, consacrînd întreaga putere de muncă ridicării la o nouă calitate a vieții muzicale românești, emblemă sonoră a marii epoci de măreție împliniri, EPOCA CEAUȘESCU.

În numele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România și al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 8 (383) AUGUST 1984

23 August 1944 — 23 August 1984

PATRU DECENII DE TRANSFORMĂRI REVOLUŢIONARE ÎN VIAŢA PATRIEI, DE REALIZARE A IDEALURILOR DE DREPTATE ŞI LIBERTATE ŞI FĂURIRE A UNUI TRAI DEMN ŞI PROSPER

În anul celui de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, eveniment politic marcant în viaţa ţării şi poporului nostru, aşteptat cu roadele muncii eroice de către toţi fiii acestei patrii, facem un popas aniversar pentru a sărbători împlinirea a patru decenii de la victoria revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă din august 1944, organizată şi condusă de partidul comunist.

Ziua de 23 August este strîns legată de destinele noi ale României socialiste căci ea a deschis maselor populare largi porţi spre un viitor de libertate, independenţă şi bunăstare, a deschis calea unor profunde transformări revoluţionare care au prilejuit statornicirea unei vieţi în care nu mai există exploatare, înapoiere economică şi spirituală. Este pagina I a istoriei noi a patriei căreia i-au urmat multe altele scrise cu trudă şi eroism de un popor descătuşat de servituţile trecutului de asuprire.

23 August 1944, sărbătoarea naţională a poporului român, a făcut ca pe cerul patriei să apară zorii noi, de prosperitate care vesteau începutul unei epoci cu totul deosebite, epoca trecerii la făurirea noii orînduiri sociale. Au trecut 40 de ani de atunci, timp în care România a parcurs mai multe etape istorice, a făurit societatea socialistă şi a trecut la edificarea societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Am străbătut un drum lung, de lupte, dar am trăit bucuria împlinirii idealurilor de dreptate şi libertate pentru care s-au jertfit generaţii şi generaţii de înaintaşi. Libertatea noastră n-a fost un dar. Este rezultanta unei aprige bătălii pentru apărarea fiinţei naţionale, pentru clădirea unei societăţi în care fiecare să se simtă stăpîn şi în care beneficiari să fie toţi cei care se află angajaţi în susţinerea efortului comun, al construcţiei socialiste şi comuniste.

Succesul înfăptuirii acestor idealuri seculare se datoreşte faptului că în fruntea luptei s-a aflat Partidul Comunist Român, forţă conducătoare, clarvăzătoare şi capabilă să mobilizeze masele în jurul steagului său biruitor purtat prin vîltori. Realismul şi justeţea politicii partidului au fost pe deplin confirmate de-a lungul celor patru decenii de la marea zi a lui august '44, cînd România a cunoscut o puternică dezvoltare economico-socială, transformîndu-se într-o ţară industrial-agrară, cu o industrie modernă, cu o agricultură socialistă avansată, cu mari realizări în toate domeniile de activitate.

Cei mai rodnici ani ce i-am cunoscut sînt cei care au urmat Congresului al IX-lea al partidului, atunci cînd în fruntea lui a venit tovarăşul Nicolae Ceauşescu, imprimînd puternicul său dinamism, spiritul profund novator, cutezanţa revoluţionară procesului de făurire a societăţii pe care o clădim. Epoca ultimilor două decenii, numită pe drept cuvînt „Epoca Nicolae Ceauşescu" a însemnat punerea hotărîtă a temeliilor României moderne. Poporul nostru este adînc recunoscător tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al partidului, preşedintele Republicii Socialiste România, care şi-a consacrat întreaga sa viaţă şi activitate slujirii intereselor vitale ale naţiunii, ale bunăstării şi fericirii generale, ale păcii şi progresului. Niciodată ţara noastră nu a avut strălucirea de astăzi, niciodată n-a fost atît de bine cunoscută şi apreciată. Prestigiul său internaţional reflectă justeţea şi temeinicia politicii partidului, poziţiei sale ferme şi active în participarea la rezolvarea problemelor cu care se confruntă omenirea în zilele noastre, în întărirea înţelegerii şi colaborării între popoare, pe principiul înţelegerii şi respectului reciproc. Faptul că tovarăşul Nicolae Ceauşescu este numit „erou al păcii", atestă recunoaşterea meritelor deosebite ale marelui bărbat de stat, personalitate marcantă a vieţii internaţionale.

Comparaţiile pe care le facem nu numai cu perioada antebelică, ci chiar de la un an la altul, în acest ev de mare efervescenţă constructivă, demonstrează cu argumentele incontestabile ale realităţilor palpabile că într-un timp scurt, am realizat lucruri de colosale dimensiuni. Producţia industrială a României este în prezent de peste 50 de ori mai mare

decît înainte de înfăptuirea revoluției din august 1944. România înfățișează întregii lumi imaginea unei țări angajate ferm într-un vast program de dezvoltare economico-socială și aceasta într-o perioadă de mare tensiune în viața internațională, cînd pretutindeni se simt efectele crizei economice. Prin politica de amplasare rațională a forțelor de producție pe teritoriu s-a asigurat înflorirea tuturor orașelor și satelor, s-a consolidat baza materială a egalității naționale și sociale a tuturor cetățenilor, fără deosebire de naționalitate. S-au dezvoltat în acest cadru ramurile moderne ale industriei. Agricultura noastră cunoaște o creștere de aproape trei ori. Au fost create condiții optime pentru dezvoltarea științei și culturii, a dezvoltării asistenței medicale, a ridicării nivelului general de trai al poporului. Bilanțurile cu care se prezintă oamenii muncii la marile demonstrații ce au loc cu prilejul sărbătoririi zilei de 23 August, pancartele, carele alegorice, toate celelalte mijloace de prezentare a rezultatelor obținute în vasta întrecere socialistă sînt mărturii vii ale forței economiei noastre, ale continuei perfecționări a acesteia pentru a răspunde sarcinilor stabilite de cel de-al XII-lea Congres și Conferinței naționale ale partidului, orientărilor date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, în cadrul diverselor vizite de lucru făcute în numeroase județe, în unitățile de muncă, în mijlocul celor care muncesc cu abnegație pentru înfăptuirea actualului cincinal.

În salba celor mai recente realizări se înscrie și inaugurarea Canalului Dunăre-Marea Neagră, epocală realizare a poporului român, monumentală construcție a anilor socialismlui, operă de o mare amploare, cu un înalt grad de dificultate, înscrisă pe harta țării in aceeași epocă de îndrăznețe proiecte realizate, alături de Transfăgărășan, de Metroul bucureștean și de alte construcții. Începute într-o altă concepție, în prima parte a anilor 1950, lucrările pentru construirea Canalului au fost sistate după trei ani întrucît nu dispuneam de forța tehnică și materială necesară. Construcția inaugurată cu puțin înainte de sărbătoarea de la 23 August a fost realizată după un proiect, conceput în 1976, pe baza gîndirii revoluționare a conducătorului partidului și statului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, îmbinînd dîrzenia, priceperea, știința, tehnica avansată și cutezanța revoluționară, munca întregului popor.

O altă construcție monumentală aflată în curs de realizare este cea a formării omului nou, pătruns de spirit revoluționar, călăuzit de concepția materialist-dialectică despre viață și societate, o construcție la care sîntem chemați și noi, oamenii muzicii, să participăm cu arta și talentul nostru.

Acest 23 August îl întîmpinăm cu noi și tot mai frumoase reușite care dovedesc și participarea noastră masivă și entuziastă la construcția spirituală a omului nou, dînd și mai multă consistență artistică și educativă Festivalului național „Cîntarea României", mișcării artistice și tehnice creatoare, de masă, ce și-a croit drum bine precizat în peisajul spiritual românesc. Susținînd desfășurarea la proporții și mai ample a acestei mișcări, sîntem hotărîți să creăm valori cu o și mai mare încărcătură patriotică, educativă, menite să însufleţească în muncă milioanele de constructori ai socialismului, să dea artei noastre muzicale un și mai pronunțat prestigiu, o și mai intensă continuare a tradițiilor patriotice cărora oamenii muzicii le-au acordat toată atenția și le-au cinstit prin creațiile lor inspirate.

Întîmpinăm această a 40-a aniversare a revoluției de la 23 August în același pas alert în care întregul popor păşeşte spre realizarea măreţelor obiective înscrise în Programul partidului. Purtăm în suflete bucuria realizărilor și voința de a le spori prin muncă neobosită, contribuind la dezvoltarea generală a patriei socialiste strîns uniți în jurul partidului, a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Sarcini mari ne așteaptă să le rezolvăm, programe de amploare nemaiîntîlnită ne cer să le dăm viață, programe menite să asigure progresul continuu, bunăstarea poporului român. În acest progres se înscrie, la scară națională și progresul științei, învățămîntului și culturii, asigurat pe fondul dezvoltării neîncetate a bazei materiale a societății.

Vom putea da contur aspirațiilor pentru mai bine dacă ne vom simți în permanență angajați în uriașa muncă ce se desfășoară pe întreg cuprinsul țării, pe toate tărîmurile de activitate, dacă vom căuta în permanență să ne perfecționăm munca, mijloacele de expresie ale artei noastre, pentru a da culturii și artei românești un și mai pronunțat caracter militant de care au nevoie în vederea educării patriotice și revoluționare a maselor, în formarea și afirmarea perfecționării umane, a omului nou. Chezășie a împlinirii unor asemenea cerințe și exigențe stă activitatea de pînă acum, în dorința fierbinte de a fi părtași la munca pentru fericirea și prosperitatea scumpei noastre patrii.

Cu aceste gînduri păşim în nesfîrşitele coloane ale demonstranților de la 23 August, ale jubiliarei zile pe care o trăim cu satisfacția realizărilor ilustrate de însăși chipul nou al patriei, de radicalele înnoiri evidente în orice colț al pămîntului românesc. Cu aceste gînduri întîmpinăm apropiatul Congres al XIII-lea al partidului care, prin obiectivele sale, va înscrie România socialistă pe orbita unor și mai prestigioase realizări, izvorîte din energiile nesecate ale acestui înzestrat și eroic popor care păşeşte înainte, condus cu înțelepciune și patos revoluționar de partid, de fiul cel mai iubit al poporului român.

*Înflorirea vieții muzicale românești, parte integrantă a amplului proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate**

de NICOLAE CĂLINOIU,
președintele Uniunii Compozitorilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

În această perioadă de efervescență creatoare, de muncă însuflețită a întregului nostru popopor angajat plenar pentru întîmpinarea cu noi succese în muncă a celei de a 40-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, au loc atît în capitală cît și în județe — în întreprinderi și instituții, în așezăminte culturale, în cluburi muncitorești și unități militare, în școli și facultăți — numeroase manifestări omagiale dedicate măreței sărbători a națiunii noastre socialiste.

Victoria revoluției de eliberare socială și națională de la 23 August 1944 a deschis calea unor profunde transformări revoluționare, făuririi grandioasei opere de construire a socialismului pe pămîntul României, înfăptuirii înaltelor idealuri de progres și civilizație ale poporului nostru.

Acestui eveniment îi dedicăm și noi această sesiune de comunicări științifice cu tema *Cultura muzicală contemporană — expresie a spiritualității românești,* sesiune organizată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din R.S. România și Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București.

Prin cele 18 comunicări înscrise în pliantul acestei sesiuni, ne propunem să înfățișăm cîteva din aspectele esențiale ale drumului parcurs de muzica românească în cei 40 de ani care au trecut de la 23 August 1944, locul și rolul muzicii contemporane românești în societatea noastră socialistă, contribuția specifică a acesteia la vasta acțiune de formare a omului nou, de educare a maselor largi în spiritul dragostei față de patrie, de partid și de secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, de mobilizare a întregului nostru popor pentru edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate.

Complexul de valori spirituale create în anii socialismului, în era civilizației contemporane, reprezintă o parte integrantă a revoluției și construcției socialiste. Aceste valori, făurite cu pasiune și înaltă responsabilitate patriotică, exprimă aspirațiile nobile ale poporului român, sensibilitatea și particularitățile inimitabile ale personalității sale, constituind cu adevărat timbrul unei voci distincte — expresie a spiritualității românești în contextul umanismului avansat, al modernității epocii contemporane care, în România, a început în fierbintele August 1944.

Artă cu profundă forță de pătrundere, muzica este chemată să îndeplinească o importantă funcție socială, avînd o deosebită forță de exprimare a sensibilității, concepțiilor și idealurilor omului, exercitînd o puternică înrîurire asupra conștiinței ; ea este o oglindă vie a vieții și are capacitatea de a modela viața, de a o face mai frumoasă, mai înălțătoare. Muzica a fost din totdeauna o prezență activă în viața poporului nostru, în marile epoci de luptă pentru eliberare națională și socială, contribuind efectiv la împlinirea idealurilor progresiste pe plan material și spiritual, continuîndu-se într-o veritabilă cronică sensibilă a istoriei, putînd să anime în conștiința generațiilor înaltele aspirații ale națiunii noastre. *„Este cunoscut că în fiecare epocă* — spunea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor din 1968 — *marea artă reflectă imperativele vieții sociale, idealurile oamenilor, existența, munca și preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei țării lor*"... Cunoașterea muzicii românești sub toate aspectele, a evoluției ei, a creațiilor reprezentative a vieții muzicale în general, se înscrie în imperativele de făurire a personalității umane multilateral dezvoltate. Veritabil jurnal sonor al marilor momente din istoria existenței noastre, muzica este un arc peste timp care a vibrat neîncetat și rezonează amplu în contemporaneitate. În muzică transpar cel mai bine și mai trainic caracteristicile psihice ale poporului nostru, blîndețea și înclinația spre visare, dar și hotărîrea, perseverența ; tot din muzică desprindem dragostea față de natură, față de oameni, hărnicia, vocația muncii, dăruirea de sine, eroismul.

În cei 40 de ani care au trecut de la 23 August 1944 și îndeosebi în perioada de după cel de al IX-lea Congres al partidului nostru, creația muzicală românească a dobîndit o înfățișare tot mai bogată în conținut și variată sub aspectul mijloacelor de expresie. Personalități creatoare, cu preocupări stilistice diverse, și-au consacrat și își consacră eforturile pentru a realiza opere care să surprindă înaltele trăsături morale ale poporului nostru, bogata sa tradiție de cultură națională, patriotismul și umanismul

* Cuvînt rostit la deschiderea sesiunii de comunicări științifice din iunie a. c.

socialist. Împreună cu compozitorii vîrstnici și cu cei care au ajuns la maturitate își afirmă talentul creator un număr însemnat de reprezentanți ai tinerelor generații. Bogatul profil spiritual al omului nou, elanul cu care întregul nostru popor participă la opera de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, dragostea de patrie, de partid și de secretarul său general, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, caracterul robust, optimist, generozitatea simțirii, sînt trăsături evidente în multe din lucrările realizate în perioada la care ne referim. Sub semnul vibrantelor chemări ale secretarului general al partidului, eforturile celor mai valoroși compozitori au la bază convingerea că în conținutul vieții socialiste, în tradiția folclorului nostru, în istoria patriei se află izvorul cel mai de seamă al originalității, calea cea mai durabilă pentru consacrarea creației pe plan național și universal.

În climatul deosebit de fertil asigurat prin orientările, indicațiile și îndemnurile date de conducerea partidului, de tovarășul Nicolae Ceaușescu personal, muzica românească s-a îmbogățit cu lucrări valoroase în toate genurile, de la cîntecul coral și muzica ușoară pînă la formele ample simfonice, vocal-simfonice, muzică de cameră, operă și operetă, — lucrări care redau în mod pregnant, convingător și nuanțat, universul uman al epocii noastre.

Rezultatele obținute pe planul creației s-au reflectat pozitiv în repertoriile instituțiilor și colectivelor muzicale de spectacole și concerte — profesioniste și de amatori — în acțiunile de popularizare a muzicii prin emisiunile radiotelevizate, prin tipar și disc, contribuind la sporirea eficienței activității cultural-educative, la îmbogățirea vieții spirituale a maselor. Sînt de menționat, de asemenea, realizările din domeniul criticii muzicale, al cercetării muzicologice care au pus mai bine în lumină valorile muzicale create de poporul român de-a lungul istoriei sale de luptă pentru libertate, independență și progres social, expresie a existenței sale neîntrerupte pe vatra milenară a scumpei noastre patrii.

Vasta operă de culturalizare și educare a maselor, ce are loc în țara noastră, care antrenează atît pe compozitori, oamenii de știință muzicală, educatori și interpreți din instituțiile și colectivele muzicale profesioniste (14 filarmonici și orchestre simfonice, 10 opere și teatre muzicale, 10 teatre de estradă, 11 coruri profesioniste, 7 ansambluri de cîntece și dansuri, 35 formații folclorice) cît și miile de formații artistice de amatori, reprezintă o amplă și măreață epopee spirituală a geniului cretor românesc.

În acest generos cadru de formare și afirmare a tuturor valorilor, învățămîntul muzical — componentă importantă a vieții muzicale românești — a cunoscut o impetuoasă afirmare, potrivit concepției tovarășului Nicolae Ceaușescu care a conferit școlii rolul de principal factor de cultură și civilizație al societății. Prin grija partidului și statului nostru, învățămîntul dispune astăzi de o bază materială corespunzătoare cerințelor și exigențelor actuale. Principiile moderne de integrare a învățămîntului cu cercetarea și producția au conferit școlii românești și modului de a gîndi al cadrelor didactice și al viitorilor specialiști o atitudine novatoare, creatoare, au dat un impuls nou întregului învățămînt. Învățămîntul artistic muzical, prin natura sa integrat, se realizează astăzi în directă legătură cu viața, cu oamenii muncii și în mijlocul acestora, contribuind astfel atît la nobila operă de educare a maselor, cît și la mai buna pregătire a viitoarelor cadre de artiști muzicieni.

Se poate aprecia că astăzi, mai mult ca oricînd, viața muzicală românească — creația, interpretarea, cercetarea, instrucția și educația muzicală — se integrează în mod firesc în marea mișcare artistică contemporană, creîndu-și, prin lucrările muzicale cele mai reprezentative, ca și prin activitatea talentaților noștri interpreți, prin concertele și spectacolele de înalt nivel artistic, un prestigiu binemeritat, confirmat și prin numeroasele premii și distincții obținute atît în țară cît și peste hotare, ajungîndu-se aproape la 50 de premii internaționale anual — ceea ce situează România pe unul din locurile fruntașe, alături de țări cu îndelungată tradiție.

Subliniind aceste rezultate importante, rezultate cu care ne putem mîndri, sîntem conștienți de faptul că în raport cu cerințele actuale mai sînt și unele neîmpliniri, atit pe planul creației și al interpretării muzicale, al învățămîntului muzical cît și pe planul aprecierii exigente, al dezbaterii largi, în spirit critic, a noilor valori, de pe pozițiile ideologiei partidului nostru. Trebuie să arătăm că mai apar și sînt difuzate și unele creații muzicale de slabă calitate artistică, nesemnificative. Este necesar de asemenea, să acordăm o mai mare atenție dezvoltării în continuare a unor genuri de largă audiență la public, cum sînt : rapsodia, uvertura de concert, piese de virtuozitate și în mod deosebit creației în domeniul operei, operetei și baletului. Considerăm că este necesar să se facă mai mult pentru formarea și educarea tinerei generații, pentru ca încă de pe băncile școlii, *cîntecul* să se constituie ca o componentă de seamă în educarea comunistă a tineretului. Totodată, trebuie să facem mai mult pentru popularizarea peste hotare a înfăptuirilor culturii muzicale românești din trecut și de azi, astfel încît acestea să poată face cu-

noscute într-o mai mare măsură forța de creație, cultura, mesajul profund umanist al poporului nostru.

Aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre socialiste, muzica reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni, într-un crez comun patriotic și umanist, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare ale culturii și civilizației pe pămîntul străbun. Dimensiunile fără precedent, de ordin cantitativ și calitativ, pe care muzica le înregistrează în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", amplă stimulare a creativității națiunii noastre socialiste, inițiată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului și președintele țării, sînt o expresie elocventă a ascensiunii valorilor artei sunetelor din Republica Socialistă România.

În condițiile socialismului, arta și literatura nu mai sînt un bun cultural pe care poporul și-l însușește în mod pasiv. Implicarea maselor de oameni ai muncii din țara noastră în amplul proces al activității cultural-artistice și educative, în pluralitatea ei de forme, a devenit o realitate incontestabilă și reprezintă una din marile cuceriri ale politicii umaniste a Partidului Comunist Român. Accesul nelimitat la crearea și receptarea valorilor culturale, ampla participare a maselor la făurirea acestor valori, se înscrie în marea epopee națională, ca un act cu profunde valențe etice, estetice și umanist-revoluționare. Participarea la actul de cultură, la activitatea cultural-artistică și educativă, reprezintă dialogul firesc între public și creatori, interesul reciproc pentru crearea de noi valori autentice și umaniste. Putem aprecia că în ultimele 4 decenii arta muzicală românească — parte integrantă a amplului proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate — cu nesecatele ei izvoare implantate adînc în viața și năzuințele cele mai nobile ale poporului nostru, a înregistrat succese deosebite.

Îmbunătățirea continuă a repertoriului național, diversificarea formelor și metodelor de contact cu masele largi de oameni ai muncii, turneele și deplasările colectivelor artistice în întreprinderi și instituții, în diferite localități și îndeosebi în centre care nu dispun de instituții profesioniste, au dus la lărgirea ariei de cuprindere a publicului spectator, la creșterea interesului acestuia față de fenomenul muzical.

Înrîurirea exercitată de muzică asupra auditorului, mutațiile care se produc în conștiința oamenilor ca rezultat al contactului permanent cu viața muzicală, conferă acesteia calitatea de element formativ major în dezvoltarea omului nou, a personalității umane. Vasta operă de atragere a publicului, de inițiere și educare muzicală a acestuia se impune ca o necesitate imperioasă în procesul complex al formării și modelării personalității umane. Realizarea unei educații muzicale din cea mai fragedă vîrstă, lărgirea continuă a ariei de acțiune a tuturor instituțiilor muzicale prin concerte, spectacole și întîlniri cu oamenii muncii, pentru satisfacerea necesităților culturale ale maselor și în același timp, crearea de condiții pentru ca asemenea necesități să sporească necontenit, intensificarea sprijinului ce trebuie acordat mișcării artistice de amatori, dezvoltarea deprinderii și dragostei de a asculta și înțelege muzica sînt sarcini de cea mai mare importanță pentru noi toți cei care ne desfășurăm activitatea în domeniul muzicii.

Un cadru optim pentru îndeplinirea acestor sarcini ne este oferit de Festivalul național „Cîntarea României", care constituie, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la cel de al II-lea Congres al Consiliilor populare — „*o largă mișcare de educație și creație, un adevărat festival al muncii și creației libere, o tribună vastă a manifestării spiritului militant, revoluționar, a afirmării conștiinței noi, socialiste*". În acest sens, este o datorie patriotică și cetățenească pentru noi toți slujitorii artei sunetelor — compozitori, interpreți, educatori și oameni de știință muzicală — de a ne spori eforturile pentru a răspunde cerințelor actuale și de perspectivă ale culturii noastre socialiste, consacrîndu-ne întreaga putere de muncă ridicării la o nouă calitate a vieții muzicale românești, așa cum ne îndeamnă secretarul general al partidului, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Cultura muzicală, dimensiune a vieții spirituale contemporane

Vasile TOMESCU

Dacă în vremurile trecute evoluția artei muzicale se desfășora succesiv, fiecare epocă reprezentînd un curent unic, cu care se identifica, dacă trecerea de la o orientare estetică și stilistică la alta avea loc în urma unui îndelungat efort de sancționare a valorilor, astăzi dialectica raportului între tradiții și înnoiri este incomparabil mai complexă. Ea implică afirmarea simultană și relativ rapidă a unor tendințe extrem de diverse, adesea contradictorii, care se referă nu numai la fenomenul, la forma de manifestare a artei, la limbaj, dar și la esențe, la concepția asupra funcției pe care munca o împlinește în viața societății. În acest sens, programul de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră promovează o nouă concepție despre caracterul și vocația muzicii ca artă, ca reflex al sensibilității și gîndirii umane, ca factor de dinamizare și elevare a conștiinței sale.

Emblema sonoră a opțiunilor de ordin politic, filozofic, estetic, muzica universală contemporană străbate faza marilor experiențe în care sînt angajate multiple valențe spirituale. Acest efort se concretizează pe deoparte în realizarea unor valori care continuă drumul marilor sinteze afirmate în timp și spațiu iar pe de altă parte în scrutarea pe calea investigațiilor și chiar a elaborărilor abstracte de noi orizonturi sonore. Împingînd pînă la noi și mereu surprinzătoare (cine ar putea spune ; pînă la ultimele ?) consecințe eforturile de restructurare a limbajului și formelor muzicii, exponenții tendințelor autentic inovatoare aspiră să răspundă prin creația lor problemelor de conștiință ale contemporanilor. Procesul de dezvoltare a muzicii implică într-adevăr astăzi mai mult ca oricînd aspecte militante, atitudini critice, opțiuni decisive care se referă la dezbaterea privind destinul artei, la efervescența ideilor înnoitoare, la confruntarea de criterii estetice, la raportul noilor valori cu puterea de înțelegere și cu interesul publicului, la revenirea „în spirală" spre o artă expresivă, rațională, inteligibilă, frumoasă în înțelesul etern al termenului, acolo unde aceste atribute au intrat în penumbră. Veacul nostru a văzut însă consacrîndu-se valori înnoitoare, hotărîtoare pentru evoluția artei sunetelor, definitorii și definitive, cum sînt acelea realizate de exemplu de către Debussy și Ravel, Stravinski și Prokofiev, Berg și Messiaen, Enescu și Bartók, Șostacovici și Ives. În secolul XX și-au făcut intrarea în universalitate un număr de școli componistice moderne printre care și școala noastră muzicală. Adevăratul caracter universal al muzicii veacului nostru, în desfășurarea celor mai diferite tendințe ale ei, se verifică nu în depersonalizarea specificului de școală sau de individualitate creatoare ci în nuanțarea fără precedent a trăsăturilor specifice pe care le înglobează. Există desigur și zone marginale ale procesului de înnoire a muzicii, tentative absurde care sînt simple efemeride fiindcă în devenirea reală a artei ele nu fertilizează sensibilitatea, imaginația, gîndirea ca expresie a vocației artistice a unei colectivități sau a unui exponent al acesteia.

Experiența a fost și va fi indispensabilă cît timp arta va fi necesară umanității, iar progresul artistic nu se va consfinți ca atare decît prin filiera răbdătoare a timpului. Diversitatea stilistică în cadrul marilor orientări estetice evidențiază temperamentul, moduri deosebite de a sesiza, a înțelege și a reda viața, formații de școală artistică diferite, care se desăvîrșesc prin investigații în orizontul infinit al spectrului sonor, de la aria folclorului pînă la datele electronice, ale logicii pure și matematicilor aplicate, ale sintezelor structurale între arte, ale rezultatelor obținute în cercetarea impactului muzicii asupra domeniului biologic-uman, animal și vegetal-și asupra domeniului psihologic. Tendințele spre însușirea spațiilor abstracte ale muzicii, spre umanizarea muzicală a cosmosului, spre dimensionarea mi-

crostructurilor sonore se adaugă astăzi acelora, organice şcolii noastre, de valorificare mereu nouă a virtuţilor folclorului. Graţie contribuţiei tuturor generaţiilor de muzicieni activi astăzi pe linia tradiţiei şcolii noastre muzicale, filoane ale folclorului românesc îşi afirmă puterea de revigorare a muzicii în spiritul celor mai cutezătoare şi fertile direcţii înnoitoare. Artistul care forează în straturile profunde ale melosului naţional foloseşte azi tehnica modernă de cercetare şi reelaborare, inclusiv principiile aleatorismului, formelor „deschise", compunerii muzicii cu ajutorul programului rezolvat de calculatorul electronic. Cu cît avansăm în procesul de modernizare şi sincronizare a metodelor de cercetare muzicală cu metodele elaborate în alte discipline pozitive şi umaniste, cu atît coborîm mai mult pe treptele istoriei şi argumentăm adevărul vechimii şi originalităţii muzicii noastre. Astăzi constatăm ceea ce nu ştiam ieri, anume că există instrumente muzicale în spaţiul geografic şi spiritual sud-est european cu o vechime de 40 de milenii, atestată cu ajutorul metodei de analiză la radiocarbon, şi putem astfel reconstitui scara sunetelor emise ca matrice a modalismului ancestral. Şi nu este un paradox că multe dintre adevărurile considerate ca noi de către abstracţionismul muzical de azi îşi au modelul viu şi cu adevărat artistic în creaţia populară care le anticipase cu o forţă nedepăşită : aleatorismul, principiul arhitectonicii fluente, al infracromatismului, al sunetelor nedeterminate, al flexibilităţii timpului muzical, al modului de atac, al sublimării discursului pînă la esenţa sa monodică, al pendulării stării de unison cu aceea de multivocalitate (eterofonie), al tăcerii ca entitate sonoră activă.

În fondul de aur al melosului original, în relaţia profundă cu spiritualitatea poporului din care fac parte, compozitorii români contemporani află izvorul viu şi generos al afirmării artistice proprii. Realizarea conceptului de muzică modernă se verifică prin bogăţia şi elocvenţa conţinutului de idei, prin inedităl şi ingeniozitatea formei, prin identificarea operei de artă cu viaţa şi năzuinţele contemporanilor care edifică o înaltă civilizaţie materială şi spirituală pe pămîntul strămoşesc. Aceasta este cheia atragerii publicului spre noile compoziţii, mijlocul înţelegerii semanticilor bogate şi elocvente ale muzicii elaborată în spaţiul mioritic.

Ca toate domeniile vieţii contemporane, muzica solicită din partea celor cărora li se adresează o iniţiere absolut indispensabilă pentru înţelegerea mesajului ei, pentru distingerea valorilor perene de simplele încercări compoziţioriceşti. La rîndul ei, arta interpretativă este chemată să prezinte cu adevărată măiestrie valori ale muzicii universale moderne şi contemporane precum şi în primul rînd ale patrimoniului muzical naţional, condiţie imperioasă pentru aprecierea însuşi a drumului ascendent al compozitorilor noştri. Opera muzicală se concepe în atelierul de creaţie ca un glas specific prin care se rosteşte viaţa, dar se naşte şi creşte numai în ambianţa contactului cu publicul.

Avîntul creaţiei muzicale româneşti în anii orînduirii socialiste şi în deosebi în ultimele două decenii, în climatul fertil deschiderii spre cucerirea orizonturilor noi ale artei sonore, spre redarea marilor adevăruri ale epocii noastre o atestă ca pe unul din factorii care împlinesc vocaţia creatoare a naţiunii, participînd cu o voce distinctă la dezvoltarea artei universale.

Actul componistic se desfăşoară cu impetuozitate, de la cîntec la simfonie, de la căutarea noului prin experiment la marile izbutiri artistice, înzestrate cu atributul dăinuirii, de la manifestarea intrinsecă a opţiunilor fiecărei individualităţi creatoare pînă la înaltul răspuns dat comenzii sociale. Acest act demiurgic prin excelenţă constînd în zămislirea unor embleme sonore ale prezentului nostru socialist are ca premisă perfectabilitatea în sensul aprofundării cerinţelor vieţii, conştiinţa de sine a culturii noastre muzicale, adevărul şi semnificaţia continuităţii, progresul educaţiei etice şi estetice ca legitate a orînduirii socialiste. Este imperios necesar ca muzicologia şi critica noastră muzicală să-şi intensifice prezenţa în dezbaterea la nivelul opiniei publice a fenomenului artei sonore, condiţie a situării acesteia la înălţimea exigenţelor spirituale proprii epocii socialiste. Actul interpretării şi educaţiei muzicale sînt astăzi file din calendarul vieţii spirituale cotidiene. Să păstrăm şi să desăvîrşim ritmul şi frumuseţea tuturor acestor împliniri menite să confere aură existenţei noastre şi un sens elevat istoriei pe care o făurim.

Ideile și trăsăturile dominante ale fenomenului componistic românesc contemporan

Theodor GRIGORIU

Acum cîțiva ani încercam să definesc — firește, într-o manieră personală — *fenomenul componistic românesc*, ce se înscrie cu atîta pregnanță în realitatea culturii din țara noastră.

Spuneam atunci că el este *constituit*, printr-o circulație activă de idei între toate generațiile, că e *omogen*, prin valoarea înaltă a ideilor pe care le conține și dezbate, că este *solid*, în sensul că deține o gîndire coerent-logică și nu se pierde în detalii, că este *lucid*, prin acuitatea observației a ce se realizează mai relevant pe plan universal, că e *permeabil* la tot ce e mai valoros și capabil să opereze sinteze originale, că *nu este un fruct al întîmplării*, pentru că apar mereu noi și noi talente, ce scriu muzică dintr-o puternică și autentică vocație.

Dacă investigarea fenomenului componistic românesc poate porni din diferite puncte, semnificațiile sale profunde nu ne apar clare decît prin metodele noastre noi de apreciere și judecată, ce decurg dintr-un amplu proces de *autocunoaștere* și *autodefinire* a rolului artei și artistului în societate, a personalității creatoare, în cele din urmă a rolului pe care il poate avea omul în univers, cînd el devine creator al propriei sale istorii.

Ieșirea din cercul tragic al unei teorii întîmplătoare spre una conștientă, nu e decît o evoluție logică a societății omenești, în plină explozie demografică, pe o planetă unde începe a se vorbi cu îngrijorare despre finitudinea resurselor vitale, situație gravă la care s-a ajuns tot din pricina acestei istorii întîmplătoare.

Vorbind despre muzică și muzicieni, trebuie să recunoaștem și să subliniem adevărul de necontestat că fenomenul componistic românesc, fără precedent ca amploare în istoria țării noastre, a fost susținut și stimulat de orînduirea noastră socialistă și ne revine nouă, celor de azi, nobila sarcină de a fi protagoniștii săi, un dublu și simultan rol : de *creație* și de *înțelegere* a destinului acestei creații.

Dezbatem adesea, cum arătam, problema autodefinirii, dar ea e spinoasă și mult prea amplă pentru a putea fi elucidată în cîteva cuvinte. Marele Călinescu o ataca, după cum se știe, în „Specificul național", cu pana lui măiastră (dar și cam subiectivă, ce iese uneori din cadrul pe care chiar el îl zugrăvește). Din bogăția de idei a acestei tulburătoare postfețe reținem o idee, care — s-o recunoaștem — ne obsedează. El spune că poporul nostru nu e tînăr, ci e un popor bătrîn. Ar însemna asta *obosit, sceptic, apatic ?* sau dimpotrivă, *calm, măsurat, înțelept ?*

Înclin spre ultimele trei calități, la care am putea adăuga încă multe altele ce ne definesc, pentru că le regăsim în tot ce s-a creat mai valoros în acest spațiu românesc, fie că e artă anonimă sau cultă.

Toynbee spune undeva că un popor îmbătrînește și dispare cînd nu mai are conștiința rolului său istoric și se regenerează cînd perspectivele viitorului său devin clare.

Fenomenul componistic românesc la care ne referim e dovada peremptorie a unei tinereți fără bătrînețe. Matca unui popor bătrîn ar fi incapabilă să mai dea viață unei asemenea efervescențe creatoare.

Dorind să înțelegem mai mult despre noi înșine, ne aflăm într-o permanentă relație dialectică cu evoluția artei muzicale pe plan universal, evoluție posibilă în două sensuri : *intensiv* și *extensiv*.

Extensiv știm ce înseamnă : tehnici noi (imposibil de enumerat), teorii noi de asamblare și punere în pagină, chiar „materiale" noi, cum ar fi sunetul produs electronic ș.a.m.d.

Intensiv înseamnă un drum lung și greu, atît pentru compozitor cît și pentru iubitorii de muzică, înțeles nu în sens elitar, ci pur și simplu pentru că profunzimea cere efort. Intensiv este să-ți asumi un anumit limbaj, sau să inventezi unul perfect coerent, să meditezi asupra mecanismelor lui cele mai fine, să înțelegi de ce anumite trăsături rămîn în memorie timp de secole și chiar milenii, iar altele sînt date uitării, din ce se alcătuiește un stil specific etc., etc.

Cele două sensuri — extensiv, intensiv — nu trebuie înțelese rigid, dihotomic sau antagonic, între ele fluidul viu al creației și ideilor circulă în ambele sensuri, scopul final fiind a se ajunge la opera de artă, care trăiește doar atunci cînd poartă în ea germenii vieții, autenticitatea și necesitatea imperioasă de *a fi*.

Nu vom cădea în greșala de a minimaliza eforturile compozitorilor noștri în sens extensiv, considerînd că ne putem mîndri cu excepționale contribuții originale (din păcate prea puțin valorificate pe plan mondial), de la un tip nou de investigare a folclorului și a eterofoniei sau dezlegarea enigmei modurilor, pînă la muzici formale de impecabilă gîndire logică, politempie și o tipologie a formelor sonore, datorate unor autori pe care nu-i mai evoc, fiind prea cunoscuți.

Cînd Antoine Golea în *L'Esthétique de la musique contemporaine* ridica problema unei „soluții franceze", o sumă de compozitori români de toate generațiile dezbătea — în cel mai perfect sincronism — posibilitatea unei „soluții românești", ce revine azi în orizontul nostru, desigur la un alt nivel. Ne dă dreptul la aceasta înalta tehnică de lucru la care s-a ajuns, dar mai ales faptul că sîntem siguri de originalitatea substanței românești, a concepțiilor noastre estetice, a unei inconfundabile viziuni despre lume și viață.

Să-mi fie permis a ajunge și la unele aprecieri și gînduri mai personale, pe care de altfel nu doresc a le impune nimănui.

Convingerea mea nestrămutată e că muzica românească merge predilect pe drumul cel greu, intensiv. Enescu, stea polară a spiritului și specificului muzical românesc (așa cum Eminescu e același lucru pentru literele române) este un compozitor care s-a mișcat intensiv.

Spuneam înainte că acest drum e lung și greu, dar mi se pare a fi preferat, nu numai pentru că ne caracterizează, ci pentru că istoria artelor ne arată că pînă la urmă victoria aparține creatorilor tăcuți și profunzi, alcătuind trunchiul solid al unei culturi, pe care se sprijină eflorescența unei întregi epoci.

Cei mai buni compozitori români de ieri și de azi, au mers pe acest drum, încît aș putea spune că ceea ce caracterizează fenomenul componistic românesc, în aceste ultime patru decenii, este o luptă necontenită și tenace pentru a ajunge la esență, la filonul de aur al substanței, mirabilă sămînță.

S-ar putea să nu facem nici o vîlvă pe plan mondial, deși semne contrare avem destule, s-ar putea să mai trecem neobservați un oarecare timp, dar nu mă îndoiesc o clipă că muzica românească va învinge, prin calitatea ei cu totul deosebită.

Într-o lume de surzi, te miri uneori de ce se face atîta zgomot inutil. Zăngănitul de arme, urletul dezlănțuit al instrumentelor, reclamei insolente care vinde sub-produse, vehemenței suspecte a unor critici fără scrupule, le-aș opune finalul din *Simfonia a III-a* de Enescu.

Pentru a ajunge la acea liniște în care ai impresia că s-a refugiat întreaga înțelepciune a lumii.

O cultură care deține asemenea pagină trebuie să privească cu încredere și optimism spre viitor.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

O semnificativă prezență a muzicienilor în mijlocul minerilor

Convorbire cu muzicologul Nicolae Călinoiu președintele Uniunii compozitorilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

A fost fără îndoială, una dintre cele mai interesante experiențe pe care le-au notat în agenda lor de lucru muzicienii (compozitori, muzicologi, critici, interpreți), care au participat la dialogul cu minerii din Bazinul carbonifer Valea Jiului. O inițiativă de excepție a Uniunii Compozitorilor și a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", împlinită prin colaborarea cu Comitetul municipal de partid Petroșani. Un dialog fertil ale cărui roade se vor vedea, sperăm în curînd, care va avea îndelungi rezonanțe în conștiința tuturor participanților De fapt, o firească încununare a acțiunilor pe care cu consecvență, instituțiile amintite le promovează, anume : vizite de documentare, concerte, întîlniri cu oamenii muncii din mari platforme industriale, întîlniri de lucru, întîlniri utile pentru muzicieni și pentru reprezentanții marelui public.

— *Ce a însemnat, deci, acest moment de excepție pe care l-am numit „Bazinul carbonifer al Văii Jiului", în viața muzicienilor ?*

— Vizita noastră în localitățile din Valea Jiului se înscrie în suita contactelor permanente pe care noi, muzicienii, le avem cu oamenii muncii din diferite sectoare ale vieții economico-sociale, pentru mai buna documentare, în vederea realizării unor creații valoroase, inspirate din realitățile socialiste, a unor lucrări care să prezinte în forme artistice elevate aspirațiile oamenilor muncii din țara noastră,

elanul lor constructiv, sensibilitatea aleasă, optimismul ce caracterizează poporul nostru constructor al socialismului. Este o datorie patriotică şi cetăţenească pentru noi, toţi oamenii de artă de a reflecta, de a reda în creaţii, realităţile care ne înconjoară, dinamismul vieţii noastre socialiste, încrederea în viitorul luminos al patriei sub conducerea înţeleaptă a partidului. Cum aţi menţionat, după vizite la CIL Pipera, Întreprinderea „Semănătoarea", Întreprinderea de Mecanică Fină, Întreprinderea „Grivita roşie", ICEHIM, Centrul naţional de fizică etc. experienţa din Valea Jiului s-a constituit într-o acţiune cu totul deosebită, ca un moment distinct în cadrul „Lunii manifestărilor politico-ideologice cultural-educative petroşenene", desfăşurată sub genericul sugestiv „Laudă omului muncii şi creaţiei sale" parte integrantă a Festivalului naţional „Cîntarea României".

— *Cred că de la bun început, a fost inspirată aleasă compoziţia „echipei", să spunem, care să reprezinte Uniunea Compozitorilor şi Conservatorul bucureştean. Mai clar, reprezentanţi ai muzicii uşoare, corale, compozitori care abordează genul liric, genul simfonic, cameral, iubitori ai mişcării artistice de amatori, (Laurenţiu Profeta, Carmen Petra Basacopol, Theodor Bratu, Radu Paladi, Ion Cristinoiu, Ion Chioreanu etc.), condeie cunoscute, care nu o dată s-au remarcat în dialogul deschis, viu, util cu beneficiarii actului de cultură, ai manifestărilor cultural-artistice. Nu mai vorbesc de participarea excepţională a maestrului Marin Constantin şi a „Madrigalului", calea pe care generos au deschis-o către inimile acelor sute de mineri care au dorit să fie prezenţi la întîlnirea cu marea muzică, cu maeştrii ei.*

— A fost o vizită de cinci zile, dar realmente cu învăţăminte şi amintiri pentru o viaţă. Compozitori, muzicologi critici, cadre didactice de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin precum şi cei doi studenţi — soliştii instrumentişti Gabriel Croitoru — vioară, Emil Oprea — percuţie noi toţi, laolaltă, am împlinit de fapt trei obiective. Am dorit în primul rînd să realizăm o mai bună documentare— aspect deosebit de important pentru creaţia muzicală valoroasă, inspirată din munca harnicilor mineri de pe Valea Jiului. În acest sens am avut întîlniri şi discuţii interesante şi utile pentru noi şi aş menţiona pe cel din Sălile de Apel de la Uricani şi Petrila, cu minerii din schimbul II, cei care urmau să intre în şut.

Reprezentanţi ai Uniunii compozitorilor şi Conservatorului „Ciprian Porumbescu" în cadrul întîlnirii cu minerii de la Uricani din bazinul carbonifer al Văii Jiului.

— Nu vi s-a părut că, într-adevăr, în aceste Săli de Apel s-au creat cele mai emoționante momente? Echipați să intre în abataje, după ce primiseră instrucțiunile necesare, după ce își luaseră toate precauțiunile pentru îndeplinirea sarcinilor zilei respective, sute de mineri, sute de eroi anonimi care scotocesc adîncurile pămîntului și-au găsit timp să asculte „Madrigalul". Iar Marin Constantin și Madrigaliștii săi le-au cîntat cu emoția, cu respectul cu care cîntă în oricare mare sală de concert a lumii. Și un film ar fi putut reține căldura cu care acești oameni au primit armoniile „Cîntării României" de Ion Vintilă sau ale cîntecului „Măreț precum Carpații" de Marin Constantin, emoția cu care au aplaudat un colind, explozia de bucurie față de „Sîrba" lui Gheorghe Danga, uimirea, curiozitatea, aplauzele furtunoase pentru rostogolirea incredibilelor sunete ale „Fluieraşelor și buciumelor" lui Mihai Moldovan... Dar, să revenim la obiectivele deplasării.

— Bineînțeles, întîlnirile cu formațiile corale de amatori din Valea Jiului — și în acest sens aș menționa întîlnirea de duminică 10 iunie cu formații corale din localități miniere — au constituit cel de-al doilea obiectiv. Am audiat un concert atractiv, cu un program optimist, cu o largă paletă melodică și ritmică și diversă tematică, într-o sensibilă interpretare: nouă formații, de la șoimi, la mineri! Ne-au făcut plăcere că s-au propus și creații ale compozitorilor prezenți și mai ales, că după audierea programului acțiunea s-a transformat într-un schimb de opinii, într-o discuție pe probleme de repertoriu și interpretare, privind unele aspecte de tehnică, acurateță, dirijat... Mai mult, în încheierea dezbaterii, corul „Madrigal" a oferit un microconcert pentru artiștii amatori. Mă folosesc de acest prilej pentru a felicita toate aceste formații corale și pe dirijorii lor; aș menționa chiar că în cadrul discuțiilor, compozitorii prezenți s-au angajat să scrie inspirate pagini pentru artiștii amatori ai Văii Jiului.

— Este știut că numai în acest Bazin carbonifer, în acest spațiu, există 17 formații corale, dintre care 8 minerești, că despre tradiția corurilor minerești s-a scris și în ziarul local „Avîntul" (1928—1945), cu multă căldură, că un simplu calcul arată că astăzi, peste 800 de oameni ai muncii, de toate vîrstele, sînt membri ai acestor ansambluri, (în prim-planul activității artiștilor amatori, fiind, fără îndoială, corurile și fanfarele, Fanfara reunită din Valea Jiului cuprinzînd 120 de mineri!); că dialogul s-a desfășurat de fapt între muzicieni și reprezentanții celor 15 000 de artiști amatori! (dacă ne gîndim la toate genurile artistice promovate de cele peste 650 de formații care ființează pe Valea Jiului). Iar un fapt cu totul remarcabil: proaspeți absolvenți ai Conservatorului bucureștean așa cum sînt profesorii Horațiu Alexandrescu *și* Adina Alexandrescu, *muzicieni cu o serioasă pregătire — au devenit entuziaști animatori ai vieții artistice... Care sînt, după opinia dv., roadele împlinirii celui de al treilea obiectiv?*

— Desigur, succesul suitei de concerte-dezbatere susținută de corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" drijat de prof. Marin Constantin, de către cadre didactice și studenți, concerte ce au avut loc la sala Teatrului din Petroșani, cluburile minierești de la Lupeni, Vulcan și Petrila, la Sălile de Apel (Uricani și Petrila) — pe care le-am amintit. Prn aceste concerte, ca dealtfel prin toate cele 150 de manifestări publice prezentate anual de Conservator, urmărim să ne aducem contribuția la nobila operă de educare muzicală și nu numai muzicală a maselor, fiind convinși că prin aceastăactvitate de integrare a învățămîntului cu producția realizăm mai buna pregătire a viitorilor muzicieni. În urma contactelor cu harnicii minieri din acest vechi, puternic și important Bazin carbonifer din Valea Jiului care, ca și întregul nostru popor, sînt angajați plenar pentru înfăptuirea în cele mai bune condiții a sarcinilor ce le revin, pentru a întîmpina cu succes marile manifestări politice ale anului, odată mai mult putem afirma că noi, slujitorii artei sunetelor — compozitori, muzicologi, critici interpreți, educatori — sîntem hotăriți ca prin întreaga noastră activitate, prin minunatele imnuri ale muncii inspirate din realitățile socialiste, închinate iubirii de țară și popor, secretarului general al partidului *să răspundem înaltelor cerințe actuale și de perspectivă ale vieții noastre muzicale, să ne sporim contribuția la înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste.*

* * *

...Petroșani, Lupeni, Uricani, Vulcan Petrila — iunie 1984. Pa Petroșani, ceasul din fața Casei de cultură, la oră fixă bate „Imnul minerilor". O frîntură de cîntec pe care o fredonează, o recunoaște toată suflarea Văii Jiului și, în primul rînd cei 20 000 de mineri; acei minunați oameni care dau viață celor zece întreprinderi miniere, pentru care „Muncă" înseamnă „Cărbune" cît mai mult cărbune pentru țară, (numai în anul 1984 propunîndu-și o producție de 12 milioane tone cărbune de 3,8 milioane cocs pentru metalurgie). *„Minerul — cum spunea VIOREL FAUR, prim secretar al Comitetului municipal de partid Petroșani, un om între oameni, îndrăgostit de artă, cu un suflet cît Parîngul — mai mult ca oricare altul știe să se bucure de Lumină, de Adevăr, de Artă!* Știe să-și respecte și munca și „Nedeiea vulcăneană" și „Florile de mai". Știe să răsplătească pe cei care vin să colinde de anul Nou la gura minei, (după cum le este obiceiul), știe

să se laude că la el, adică pe Valea Jiului, unul din patru lucrează pentru mină. Și, cuvintele lui Corugă Dumitru, maistru miner, sector II B, Lupeni, sînt la fel de fierbinți ca și ovațiile : *„Madrigaliștii au cîntat după sufletul nostru"*.

Convorbire realizată de Smaranda OȚEANU

*

* *

Presa locală a oglindit în chip cuprinzător manifestările prijeluite de vizita grupului de muzicieni și a corului „Madrigal". Sub titlul *Festivalul coral „Partidul, Ceaușescu, România"*, ziarul „Steagul Roșu", organ al Comitetului Municipal Petroșani al P.C.R. și al Consiliului Popular Municipal scrie în numărul de marți 12 iunie 1984 :

„Scena Casei de cultură din Petroșani a cunoscut, duminică dimineața, animația marilor momente muzicale, într-un concert coral de bună calitate, la care și-au adus conribuția cele mai bune formații corale de elevi și de animatori din Valea Jiului. Am avut bucuria să ascultăm piese românești clasice și contemporane, lucrări ce au permis punerea în valoare a calităților muzicale ale fiecărei formații. În sală s-a aflat o delegație a Uniunii compozitorilor și muzicologilor, condusă de prof. univ. Nicolae Călinoiu, președinte al Uniunii, rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Din delegație fac parte compozitorii Laurențiu Profeta, Marin Constantin, Radu Paladi, Ion Chioreanu, Theodor Bratu, Carmen Petra-Basacopol, Ion Cristinoiu, Sanda Bobescu și Ovidiu Cucu, cadre didactice universitare, Smaranda Oțeanu, critic muzical.

În fața celor prezenți au evoluat cu succes corul de șoimi ai patriei de la Școala generală nr. 1 Petroșani, corul feminin de cameră al sindicatului învățămînt Petroșni, corul sindicatului învățămînt Uricani, corul bărbătesc „Freamătul adîncului" al minerilor din Petrila, corul „Armonii tinere" al I.U.M. Petroșani, grupul coral pionieresc al Școlii generale nr. 6 Petrila. Se cuvine să amintim și numele dirijorilor, prof. Horațiu Alexandrescu, prof. Szekely Arpad, prof. Adrian Schweitzer, prof. E. Bejan și prof. Gabriela Cristescu.

CREAȚII

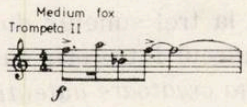
„Un august în flăcări" de Dumitru Capoianu

Cu un deceniu în urmă, cea de-a XXX-a aniversare a Eliberării era marcată, între alte evenimente, de serialul de televiziune „Un August în flăcări", o adevărată premieră românească în gen, care s-a bucurat de o primire pe măsura realizării sale din partea publicului telespectator, serial a cărui difuzare a fost de altfel reluată parțial acum cîteva luni, cu prilejul împlinirii anului XL al Eliberării.

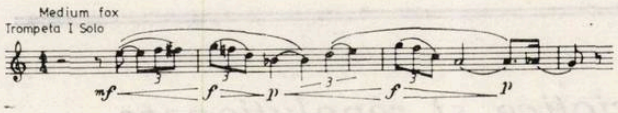
Comentariul muzical al acțiunii primelor șapte episoade din seria originară a însemnat pentru autorul său, Dumitru Capoianu, un substanțial efort creator, concretizat finalmente într-o succesiune de momente, secțiuni, cortine, piese integrale sau și fragmente, a căror dramaturgie inițială, comportînd și o latitudine combinatorie ulterioară, să poată permite adaptarea la ritmul montajului cinematografic, însumînd o durată de ordinul orelor. Din acest vast și variat material, a cărui vîrstă a trecut deci deja în al doilea deceniu de existență, a selecționat și extras compozitorul mișcările suitei simfonice, înscrisă, firesc, sub titlul serialului ce i-a prilejuit apariția, la care se adaugă un opus omonim, concentrînd secvențele de jazz simfonic și muzică ușoară și care își așteaptă prima audiție. Împletită prin excelență la început cu sensurile particulare și de ansamblu ale acțiunii filmice, muzica își dobîndește prin înfățișarea sa autonomă în suită integralitatea personalității spirituale, sprijinită desigur și de specificul unei redactări destinate scenei de concert. O precizare succintă de natură programatică în această direcție, purtînd girul autorului însuși, este conținută într--un interviu acordat presei cu prilejul primei audiții, care a avut loc la Satu--Mare : „Acțiunea episoadelor pentru care a fost scrisă muzica se petrece în perioada imediat premergătoare celui de-al doilea război mondial sau în primii ani ai conflagrației respective, cu opulența și „dolce farniente"-le din unele case, cu sărăcia și mizeria din altele, cu acțiuni trepidante și dezlănțuite, pe de-o parte, cu „suspens"-uri, cu așteptări misterioase, pe de alta. De aici și varietatea expresiei muzicale, de aici și feluritele „lumii" cărora ea le-ar putea fi atribuită. O muzică pe care autorul ei a dorit-o vie, pasionantă, plăcută uneori, încordată alteori. Măsura în care a reușit, rămîne să o stabilească auditorii"...

Sub aspect structural partitura cuprinde șapte părți, a căror succesiune se întemeiază

pe principiul contrastelor. Prima mișcare, pusă sub semnul unui *medium fox*, foarte permeabil la schimbări rapide și frecvente de ritm și dinamică, are — într-o terminologie specifică — deopotrivă locul și rolul unui *generic*, secțiune esențialmente expozitivă, destinată a impune elementul tematic pe care se sprijină întreaga suită, prezent mai întîi la trompetă:



Antrenează apoi rînd pe rînd alămurile, lemnele, corzile, într-un dialog plin de vitalitate și de surprize ritmice sau orchestrale, de varietate caleidoscopică și veritabilă savoare. Trei măsuri înaintea numărului 3, trompeta — protagonist tematic — aduce în atenție un profil sonor cu valențe rapsodice, în al cărui dome-

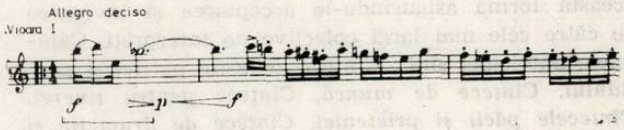


niu de expresivitate prevalează evident melodia în raport cu ritmul, determinant al formulei inițiale. Se remarcă pe de-o parte prezența chitarei bas, a vibrafonului și a bateriei de jazz, iar pe de altă parte modurile de atac, articulările specifice, factura în ansamblu a scriiturii, care transformă corzile groase adeseori într-un abil, foarte expresiv bas de big band. Cîteva dintre trăsăturile ca de penel, care orientează textul muzical către o zonă de graniță, situată între rapsodicul simfonic — cînd liric, cînd expansiv —și jazzul simfonic propriu-zis. Impunătorul *Maestoso* de la sfîrșitul secțiunii are aerul mai degrabă de deschidere a succesiunii celor următoare.

Mișcarea secundă este un fel de *intermezzo*, oscilînd între *giusto* și *rubato*. O serie de pedale lungi, distribuite diverselor partide — lemne, alămuri, corzi, — în pachete masive, cu dinamică permanent mobilă, *crescendo* sau *descrescendo* între extremele *pianissimo* și *fortissimo*, cu tema picturată subțire dar incisiv de instrumentele de culoare — pian, vibrafon — creează o atmosferă cețoasă de apăsătoare așteptare, incertitudine, nu străină de caracterul sonorităților și scriitura debutului „Chemărilor '77". Intenția ilustrativă a autorului, în privința sensului expresiv al mișcării este definită prin titlul sugerat — *pete de culoare* — mențiune cu obiect anume căutat într-un termen de abstractizare din plastică. Această secțiune ar putea urma și *attacca* după cea primă, cu care s-ar putea și uni. Și nu mai puțin este finalul ei apt a fi legat de secțiunea a treia — *Tempo di marcia* — în care percuția trece pe un natural plan de prezență continuă, creînd o canava ritmică de mare sugestivitate — analiza structurării sale oferă o pildă de însemnătate acordată unui element de morfologie care numai la prima vedere e neimportant, printr-o considerabilă investiție de inventivitate, imaginație — în creșterea continuă, prin noi intervenții ce dau glas unei tensiuni surde, presimțite, admirabil realizată. La numărul 1, trompeta primă, purtător tematic constant pînă în prezent, pare a însăila o versiune variată a temei principale, printr-un procedeu analog celui al creșterii suportului ritmic : adăugarea cîte unui sunet. Cornii reiau procesul, ce continuă într-o cadență de *bolero* ravelian, întreruptă la răstimpuri de puncte de suspensie de mare efect. Tumultul crește după numărul 5 și se dezlănțuie nezăgăzuit în *accellerando* după nr. 7, un fel de strettă ritmică, un marș al victoriei desfășurat în accnete copleșitoare.

De la un rol cu totul secundar, corzile revin într-un prim plan aproape exclusiv în partea a patra, lor fiindu-le încredințată expunerea unui nou moment de relaxare, agrementat chiar, într-o secțiune centrală, cu o schiță de *bossa nova*. Se găsește fără îndoială în pagina de față unul dintre momentele cele mai apropiate de stilul jazzistic al marilor formații ale genului de prin anii 50', expuse aici într-o editare sintetică, esențializată, întreruptă de scurte insistențe armonice cu efect straniu, de-a dreptul expresionist, nu fără legătură în spirit cu universul muzicilor de teatru ale lui Dumitru Capoianu.

Allegro deciso — partea a cincea — demonstrează că aceleași patru sunete ale motivului generator inițial pot servi și ca temă de fugă — capul este notat în exemplul 3 — excelent



corespondent în plan structural pentru ilustrarea unei urmăriri. Tensiunea, suspensul cîștigă apreciabil prin sincoparea măruntă a temei, amplificată de maniera polifonică de prezentare.

Spre deosebire de cele anterioare, ultima parte lentă, a șasea — *Andante moderato* — nu se înscrie în sfera calmului, a destinderii, ci continuă *fugato*-ul în sens ascendent, întărind atmosfera de mister, de așteptare încordată, presimțire în orice moment a desnodămîntului brusc, violent, ce nu are totuși loc, cu temeri și echivocuri sonore. O subliniază trilul rar, mediu-acut, al viorilor ori arpegiilor harpei. Omniprezentă, celula tematică generatoare e mai sesizabilă în secțiunea centrală — *L'istesso tempo*.

Cu lovituri festive, timpanul anunță finalul victorios, — *Allegro — tutti, fortissimo,* izbucnire viguroasă de ritm și armonie, strălucitoare, sărbătorească. Este o retrospectivă — de factura structurală a părții prime — a variatelor climate sonore traversate de suită, unificate sub semnul gloriosului generic, într-un context de maximă luxurianță orchestrală. Privită în ansamblu, partitura suitei, cu impunătorul travaliu tematic pe care-l desvoltă, sprijinit structural pe doar cîteva sunete, ilustrare a acelei exemplare economii de mijloace care constituie substratul material al înfăptuirii varietății în unitate, atestă — a cît oară la D. Capoianu ? — măiestria, concretizată în viziunea noastră în doi termeni esențiali, a autorului muzicii lui *Homo sapiens :* autenticitate și meșteșug, ajunse azi la ceasul marilor sinteze. Aceleași date proprii de fapt și tînărului compozitor care, cu decenii în urmă, realiza pentru Ion Popescu Gopo partiturile a mai mult de zece filme de animație, pornind de la trei sunete : *do, si si bemol.* Dincolo de farmecul întrecerii cu sine, a fost, este și va fi *forța creatoare autentică.*

Gabriel TOMESCU

RECENZII

Antologie de cîntece patriotice și revoluționare

Momentul bilanțului, a 40-a Aniversare a Eliberării țării, iată că ne aduce la cunoștință o frumoasă realizare a Editurii Muzicale (redactor Const. V. Drăgoi) constînd într-o antologie cu sute de cîntece, unele dintre ele care au circulat sau care mai circulă pline de prospețime altele aflate pe rampa de lansare, aparținînd diferitelor generații de compozitori. Forma sub care acestea se prezintă este univocală, fără acompaniament, adică intenționînd, din partea autorilor, cea mai largă adeziune. Observînd edițiile cele mai recente ale pionierilor și șoimilor, putem constata, de asemenea, că a fost adoptată această formă de reunire a cît mai multe cîntece victorioase în finale sau premiate, prezentarea sub această formă asigurîndu-le acceptarea și învățarea de către cele mai largi colective de interpreți. Capitolele antologiei sînt : *Cîntece dedicate patriei și partidului, Cîntece de muncă, Cîntece pentru tineret, Cîntecele păcii și prieteniei, Cîntece de drumeție și melodii distractive.* Primele pagini înscriu *Imnul de Stat al R.S. România, Imnul FDUS,* apoi deosebit de apreciatele cîntece *Partidul — Ceaușescu — România* de G. Grigoriu (A. Storin), *Cîntarea României* de R. Paladi (V. Tulbure), *Republică, măreață vatră* de I.D. Chirescu (E. Jebeleanu) și altele. În pas de marș sau cu veritabil lirism sînt înscrise în capitolul întîi omagii dragi către țară și partid, către conducătorul nostru iubit, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Mijloacele reunesc o întinsă gamă expresivă, în care desigur folclorul, cîntecul popular autentic răzbate cu pregnanță. Metaforic, cîntecele *De-aș avea un milion de inimi* de Sabin V. Drăgoi (Alex. Andrițoiu), *Imn neatîrnării* de Alex. Pașcanu (M. Radina), *Lilioară* de V. Grefiens (I. Brad), *Plaiuri părintești* de L. Profeta (E. Frunză) de exemplu, adună în depănarea lor istorie, căldură patriotică și angajament, fiecare în felul lui amintind prin melos cel mai vechi izvor al cîntecului nostru popular, cele mai dedemult năzuințe și visuri. Desigur că în imediata lor vecinătate au putut fi așezate cîntece în care țara devine o baladă, iar partidul nostru i se alătură, ca două inimi reunite.

De o mare varietate tematică și de conținut este caracterizat capitolul cîntecelor de muncă, în care se află înscrise partituri deosebit de realizate, aparținînd compozitorilor G. Grigoriu, L. Profeta, C. Arvinte, C. Trăilescu, F. Barbu, Cl. Negulescu, Fl. Comișel, Z. Popescu, I. Miclea, Gh. Danga, V. Donose, M. Neagu, Gh. Bazavan. Cîntecele dedicate oamenilor din uzine și din fabrici, de pe ogoare, a căror muncă este izvorul nenumăratelor noastre succese, glorifică viața și munca, înfrățirea, fericirea, pe parcursul cuprinsului capitolului putînd fi urmărită chiar evoluția speciilor corale respective de la cele mai vechi forme, tradiționale aș zice, la cele moderne, pulsînd într-un ritm al zilelor noastre, pline de farmec și culoare.

Cîntecele pentru tineret și cele de drumeție sau distractive, amplu reprezentate, ne amintesc vechi izbînzi componistice precum și unele trofee cucerite la edițiile concursurilor organizate pe acest profil. Se întîlnesc aici și cîntece dedicate mamei, apoi melodii cîntînd copilăria, copiii, ostașii etc. Faptul demonstrează largul ambitus expresiv intenționat de autorii antologiei. Cîntecele păcii și prieteniei deschid porțile spre cele mai înalte idealuri ale oamenilor de pretutindeni, izvoare ale solidarității dintotdeauna. Este admirabil realizată și aici legătura, puntea unind generații de compozitori activi slujitori ai genului, de la veritabili maeștri consacrați pînă la cele mai tinere condeie, reflectînd faptul că imnul, cîntecul cu cea mai largă circulație pulsează azi la noi cote, continuînd și îmbogățind veritabila tradiție.

Anton DOGARU

CREAȚIA CORALĂ

Doru POPOVICI

În ultimele patru decenii, muzica corală românească a cunoscut succese considerabile. În acest sens putem vorbi de o mare varietate de stiluri, expresie fidelă a sensibilității artistice a creatorului respectiv, dar și de o unitate în varietate, varietate care provine din puternica ancorare a lucrărilor concepute în spiritualitatea românească, din valorificarea celor mai arzătoare teme care frămîntă pe compozitorii noștri și, nu în ultimul rînd, din preluarea de pe poziții noi — pozițiile actualității incandescente — a cîntecului și dansului popular, născut pe aceste străvechi pămînturi ale patriei iubite. Vorbind de *temele majore*, ale noastre gînduri se îndreaptă spre dragostea de țară, spre trecutul de luptă al locuitorilor acestui străvechi teritoriu dacо-roman împotriva nedreptăților sociale și naționale, pentru obținerea neatîrnării, la care se adaugă tema păcii și a prieteniei între toți oamenii planetei, tema muncii, tema dragostei, tema sacrificiului pentru triumful ideilor umaniste, ideile solare care au călăuzit și călăuzesc pe toți oamenii din lumea serafică a binelui. Și în acest sens, tainic s-a conturat o fuziune între estetic și etic, între național și universal, între tradiție și inovație. În acest ultim context — legat de corelația dintre tradiție și inovație — ținem să precizăm următoarele : în istoria muzicii, în marile epoci creatoare, au viețuit compozitori de tip tradițional, precum Palestrina sau Bach, Schumann sau Brahms, dar și alții, profund novatori, iar sub acest raport e suficient să citățm pe Monteverdi, Beethoven, Debussy, Bartók sau Stravinsky. Așa că e bine — după părerea noastră — să nu abordăm false probleme în discuție și să punem stavilă oricărui tip de exclusivism !

Un gen larg-accesibil este *cîntecul patriotic, cîntecul revoluționar, cîntecul în care predomină o melodie deosebit de cantabilă*, cu o valoare de sine stătătoare, căreia îi corespunde un limbaj armonios-polifonico-timbral, la fel de simplu — ceea ce nu înseamnă că pledăm pentru „simplism", deoarece simplitatea, de cele mai multe ori se înfrățește au autentica măiestrie. Cîntecul patriotic, și-n egală măsură, cîntecul revoluționar relevă mai multe direcții, dacă raportăm acest fel de compoziție la limbajul sonor. Una dintre direcții ar fi cîntecul de masă conceput în *ritm de marș*, iar din acest punct de vedere compozitori precum *Ioan D. Chirescu, Matei Socor, Hilda Jerea, Alfred Mendelsohn, Mircea Neagu, Radu Paladi, Teodor Bratu, Gheorghe Dumitrescu, Vasile Timiș, D. D. Botez, Laurențiu Profeta, Gheorghe Bazavan, George Derițeanu, Zaharia Popescu* și mulți alții pot fi citați cu toată încrederea. O a doua direcție ar fi cîntecul de masă în care se introduc *intonații folclorice*, intonații care determină un limbaj melodico-armonic-polifonico modal, la care, de cele mai multe ori se asociază și ritmuri mai asimetrice. În această ambianță, nelipsită de un colorit pastoral, se cuvine a cita mai cu seamă pe *Radu Paladi*, cel care a găsit o fericită corespondență între un ritm foarte variat și melosul popular. O a treia direcție ar constitui-o genul de *cîntec de mase liric* — fie patriotic, fie revoluționar — iar exemple de acest fel pot fi întîlnite în opusurile lui *Sergiu Sarchizov, Laurențiu Profeta, Cristian Alexandru Petrescu* sau *Felicia Donceanu*.

Un gen mai aparte îl constituie *prelucrările de folclor*. Cînd spuneam „mai aparte" ne referim la faptul, conform căruia, prelucrare de folclor ridică astăzi multiple probleme, nu tocmai ușor de rezolvat, deoarece în secolul trecut și mai ales în prima parte a veacului nostru există modele admirabile, or scopul este de a aduce elemente novatoare și nu de a promova opusuri ce se înscriu în golful nedorit al epigonismului ! Prelucrări de folclor de o indiscutabilă măiestrie pot fi remarcate în operele lui *Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Gheorghe Bazavan* sau *Mircea Neagu*. Ținem să precizăm că atît în genul cîntecului de masă cît și în acela al prelucrărilor de folclor se conturează în unele cazuri un simplism, un meșteșug care se confundă cu rutina, neavînd acel ceva al spiritului creator și la toate acestea se atașează texte mai puțin convingătoare. Tocmai de aceea trebuie să luptăm pentru cît mai multă exigență în difuzarea acestor producții și, bineînțeles, primul care trebuie să facă selecția este chiar compozitorul respectiv, cel ce nu trebuie să „încline" pentru „o cantitate în detrimentul calității...". Dimpotrivă... Ar fi bine să adîncească sensul sublim al cuvintelor latine : *non multa sed multum !*

Poemul coral românesc semnifică un serios pas înainte față de trecut, în corul „a cappella" din zilele noastre. O bogată inventivitate armonică — pornind de la modalul diatonic și terminînd cu cromaticul, ce rezultă dintr-o deformare a diatonicului — poate fi întîlnită în piesele lui *D. D. Botez, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Emil Lerescu, Hilda Jerea, Claudiu Negulescu, Laurențiu Profeta, Vasile Timiș, Petre Brâncuși, Vasile Donose, Eugen Popescu, Zaharia Popescu, Teodor Bratu, Nicolae Boboc, Achim Stoia, Vasile Popovici, Tudor Jarda, Vinicius Grefiens, Felicia Donceanu*. Prin promovarea elementelor cromatice nu o dată se ajunge la zdruncinarea echilibrului tonal, cristalizîndu-se o *eufonie a expresionismului*, în strînsă corelație,

în cazurile fericite, cu textul utilizat, nelipsită de un tragic exacerbat sau de un romantism disperat, iar din acest punct de vedere ne referim cu precădere la poemul cu un evident caracter antirăzboinic.

Madrigalul românesc din zilele noastre poate fi socotit punctul culminant al muzicii corale „a cappella" din acest nou profil de epocă. Unii creatori au tins spre forme ample, mai apropiate de modalul diatonic și în această ambianță mai sonoră, mai limpede, mai liniștitoare, se evidențiază piesele create de *Sigismund Toduță, Liviu Rusu, Achim Stoia, Max Eisicovits, Alexandru Pașcanu, Vinicius Grefiens, D. D. Botez.* Un melos modal cromatic, uneori situat la confluențe cu „totalul cromatic" se desprinde din madrigalele din ultima perioadă ale lui *Sigismund Toduță* și *Liviu* Rusu, din acelea scrise de *Liviu Comes, Cornel Țăranu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Zoltan Aldaar, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Hans-Peter Türk, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Adrian Pop, Cristian Petrescu, Șerban Nichifor, Liviu Dănceanu, Felicia Donceanu, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Teodor Bratu, Laurențiu Profeta, Anton Dogaru, Dan Buciu, Vasile Timiș.* În ultimele decenii s-a cristalizat și genul de *madrigal dramatitc*, de amplă respirație, de cele mai multe ori cu un puternic dramatism — spre deosebire de cel renascentist — în muzica unor compozitori ca *Anatol Vieru, Liana Alexandra, Miriam Marbé, Irina Odăgescu, Cornel Țăranu, Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Sabin Pautza, Remus Georgescu.*

Mijloacele de expresie ale anvangardei atematice și atonale și-au făcut apariția mai ales la autori precum *Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, Miriam Marbé, Cornel Țăranu, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan* și-n acest sens ne gîndim la punerea în valoare a serialismului dodecafonic, a aleatorismului, a muzicii de bandă — „tape-music" — a sunetelor nedeterminate, a instrumentelor de percuție etc.

Ceea ce este important de reținut : *există acel ceva care unește aceste stiluri,* iar în ardentul climat creator am reliefat de fapt, tălmăcirea unor teme fundamentale, care predomină în arta și în literatura României contemporane, prin prisma unei creator care a simțit, simte și va simți pulsațiile pământului natal...

Cultura folclorică în contemporaneitate

Emilia COMIȘEL

Cultura folclorică românească — creată de-a lungul mileniilor — are, prin valențele sale multiple, o deosebită importanță umană, artistică, social-educativă. De-a lungul timpului, folclorul și-a cristalizat un sistem deschis, lăsînd fiecărui interpret libertatea de a-l îmbogăți, de a-i adăuga noi elemente și semnificații, pentru a corespunde exigențelor spirituale ale epocii. Fiind profund implicat în actul de cultură — întrucît omul nu este numai obiectul culturii ci și subiectul acesteia — una din problemele fundamentale care trebuie studiată este cunoașterea lui, a colectivității umane dintr-o epocă, respectiv a omului zilelor noastre.

Mutațiile produse în viața și spiritualitatea poporului nostru au impus o nouă metodologie, sociologică, în actul studierii maselor, al creației folclorice din ultimele decenii, al valorificării, tezaurizării și popularizării valorilor tradiționale folclorice.

Creația orală a atins, în zilele noastre, o dezvoltare considerabilă, fenomen explicabil prin diversitatea practicării lui pe două planuri : *în mediul rural,* în modalitățile tradiționale de evoluție lentă, spontană și *în mediul urban,* organizat, unde au fost create instituții și organisme speciale pentru cercetarea, conservarea, popularizarea și valorificarea artistică și științifică a tezaurului artistic oral.

Dar, transmutarea pe scenă a faptului folcloric din mediul său natural, satul — cel mai autentic și mai productiv mediu uman de creație a valorilor folclorice — a contribuit la transformarea parțială a trăsăturilor fundamentale ale acestuia (caracter colectiv, oralitate, sincretism, anonimat), ceea ce implică studierea noilor aspecte ale acestei arte milenare, modalitățile de execuție și de *preluare creatoare,* legile de remodelare a elementelor și mijloacelor de exprseie.

O muncă amplă de *cunoaștere a specificității creației și interpretării folclorului,* de definire a caracterelor esențiale proprii genurilor, stilurilor regionale și istorice, s-a impus înainte de începerea acțiunii intense de popularizare. În acest scop, a luat naștere Institutul de folclor (în 1949), la București și Cluj (astăzi ICED) în cadrul cărora, paralel cu culegerile bine organizate — în colective multidisciplinare, după un plan bine întocmit în scopul acoperirii tuturor regiunilor — au fost analizate și îmbogățite metodele și tehnicile de investigație, metodele complexe de analiză

muzicală, au fost dezbătute problemele fundamentale ale artei orale, etc. Culegerea tezaurului artistic național a luat o amploare necunoscută pînă acum ; culegeri după o metodă modernă sînt întreprinse și de profesorii din Conservatoare și Facultăți, uneori împreună cu studenții, de admiratorii amatori, membri ai Cercurilor de Etnografie și Folclor din diferite județe, etc. Deși mai sînt unele locuri necercetate sau cercetate insuficient, putem susține că un material imens a fost tezaurizat în arhive, care așteaptă să fie transcris pe note, analizat și studiat, pentru realizarea unui *Corpus al folclorului românesc*. Începutul a fost făcut nu demult.

Pentru acțiunea de popularizare și valorizare a creației orale, a cărei importanță a fost recunoscută de timpuriu, eforturile organizate sînt de laudă. S-au înființat *Centre județene de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de amatori*, după 1954 *Conservatoare populare, Școli de artă, Case de cultură, Cămine culturale*, etc. S-au organizat numeroase concursuri și festivaluri de folclor, colocvii (naționale și internaționale), în care se abordează problemele de metodologie și interpretare, de creare a unor cîntece noi care reflectă viața actuală, realizările oamenilor muncii, atitudinea față de muncă, de natură, de patrie, etc. Sînt stimulate forțele creatoare și popularizate larg cele mai valoroase piese, a căror autenticitate reprezintă nu o copie a tradiției ci preluarea și îmbogățirea acesteia cu noi valori, cu noi teme, cu noi semnificații umane. De menționat unele fenomene specifice zilelor noastre și anume numărul considerabil al publicului care „gustă" folclorul și, de asemenea, numărul mare al interpreților-creatori de cîntece populare, descoperirea unor piese și chiar genuri, a unor instrumente vechi, parțial părăsite, a căror revitalizare arată grija permanentă de păstrare a valorilor tradiționale. O caracterizare a publicului actual poate fi desprinsă ușor dintr-o analiză sumară : număr mare de auditori din toate clasele sociale, profesioniști și amatori, atitudine egală de admirație față de stilurile din toate regiunile, ale căror trăsături de bază sînt însă comune. Folclorul devine acum, pe plan larg, mobilizator, stimulator pentru același ideal, îmbogățește personalitatea umană, contribuind din plin la formarea cetățeanului nou, patriot.

Desigur că reușita acestei valorificări largi impune dezvoltarea conștiinței fiecărui membru al societății față de valorile tradiționale, conștiința apartenenței lui la o artă națională, la o cultură etnică. Aspectele negative care se mai pot observa (cîntece create fără respectarea elementelor specifice sistemului folcloric național, introducerea unor elemente străine care nu îmbogățesc — așa cum s-ar părea — ci falsifică tradiția, interpretarea artificioasă, nesinceră, intenționînd atragerea rapidă a succesului, etc., vor trebui îndepărtate de cei care răspund de educarea maselor și respinse cu toată convingerea că o artă străveche, aptă de actualizare, trebuie menținută în cadrul sistemului național.

Cît privește *valorificarea artistică*, trebuie să subliniem acele compoziții în care a fost obținută transfigurarea artistică a elementelor esențiale ale folclorului, în genuri diverse (balet, operă, muzică instrumentală, muzică corală, etc.). Acestea se impun lumii prin originalitate și măiestrie.

Valorificarea științifică a cunoscut, în ultimele decenii, mari realizări. Antologii, studii teoretice, monografice sau tematice, articole în care au fost clarificate unele probleme (unele publicate și în țările vecine), discuri Electrecord, etc. demonstrează înaltul nivel al folcloristicii românești.

Mai sînt încă probleme care trebuie abordate : publicarea unor studii și colecții ale înaintașilor (în parte au apărut ediții critice : Brăiloiu, Breazul, Teodor T. Burada). Este imperios necesar să se facă cercetări și la românii care trăiesc în afara granițelor noastre. Ar trebui găsite soluții pentru transcrierea, în ritm mai rapid, a miilor de melodii care zac în arhive, eventual prin colaborări, deoarece specialiștii din institute în număr extrem de redus, nu pot face față multiplelor probleme științifice. Este imperios utilă redactarea unor *îndrumătoare pentru culegerea, interpretarea științifică și publicarea materialelor* de către autori. S-a observat că numeroasele antologii tipărite de Centrele județene — sînt deseori incomplete, conținînd numai o parte din creația locală, iar transcrierile muzicale lasă de dorit. În același timp, munca de popularizare și prezentare scenică a folclorului în nenumăratele spectacole la care participă mii de spectatori, impune mai multă responsabilitate în alegerea repertoriilor și a interpreților, astfel ca să nu se mai strecoare acele „Kitsch"-uri", acele piese neadecvate nivelului artistic și ideologic al publicului de azi.

Artă națională, capabilă de contemporaneizare, de actualizare în fiecare epocă istorică, folclorul reprezintă marca *autenticității spirituale a poporului nostru, gradul lui de cultură*. Festivalul național „Cîntarea României" este unul din ceele mai eficiente mijloace de stimulare și popularizare, alături de alte arte, a creației orale, tezaur inestimabil al poporului nostru.

Festivalul național „Cîntarea României"

Vasile DONOSE

În ansamblul vieții sociale, culturale și științifice din România socialistă, Festivalul național „Cîntarea României", amplă manifestare a muncii și creației libere inaugurată în anul 1976, din inițiativa Secretarului general al partidului, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a devenit în mai puțin de 8 ani de la declanșarea sa, un reper esențial de înțelegere a dimensiunii și sensului participării a milioane de oameni ai muncii la făurirea civilizației și culturii socialiste.

O retrospectivă, oricît de sumară a celor patru ediții desfășurate pînă acum, ale Festivolului național „Cîntarea României" (1976—1977, 1977—1979, 1979—1981, 1981—1983) poate fi relevantă pentru rolul său crescînd în viața societății românești contemporane, în determinarea unor impresionante salturi calitative și cantitative în afirmarea spiritului creator al poporului român. Faptul că la etapa de masă a celei de a IV-a ediții a Festivalului au participat aproape 192.000 de formații și cercuri artistice cu peste 4.400.000 de membri din rîndurile muncitorilor, țăranilor, elevilor, studenților și militarilor și deasemenea faptul că din totalul participanților cca 12.000 de formații și cercuri artistice cu peste 255.000 de membri aparțin naționalităților conlocuitoare, în ansamblu, numărul colectivelor artistice și al membrilor acestora fiind mai mare decît în ediția precedentă cu 16.500 și respectiv cu 690.000 de interpreți și creatori, reprezintă o dinamică semnificativă a interesului acordat acestei manifestări, a criteriilor ce guvernează politica partidului și statului nostru în acest deosebit de important domeniu al creației spirituale. Forța festivalului, cel mai amplu din istoria țării, constă tocmai în afirmarea sa ca necesitate și posibilitate permanentă de manifestare a aptitudinilor creatoare ale tuturor oamenilor, indiferent de categorii socio-profesinale sau de naționalitate. În acest sens, Festivalul național „Cîntarea României" este și o veritabilă tribună de confruntare a inteligențelor creatoare, a talentelor capabile să impulsioneze dezvoltarea societății, să determine promovarea noului atît sub raportul individualităților puternic conturate cît și pe planul conștiinței colective.

Promovarea sistematică a valorilor artei revoluționare, cu un bogat conținut ideologic și estetic, constituie substanța educativă a manifestărilor Festivalului, în programele cărora se cuprind creații de un larg orizont tematic, de o mare varietate stilistică. Omagierea luptei înaintașilor pentru păstrarea și afirmarea ființei etnice a poporului român, pentru dreptate și progres social, libertate și independență națională, pentru colaborare cu toate popoarele lumii, reflectarea marilor izbînzi ale muncii și creației contemporane, sublinierea evenimentelor de importanță istorică din viața partidului, a poporului nostru, evidențierea în formele specifice ale artei sonore, a comportamentelor umane exemplare, iată, sintetic, direcții și orientări semnificative care conferă manifestărilor Festivalului național „Cîntarea României" vitalitatea și forța de a penetra în conștiința societății.

Un real salt în acțiunea de stimulare a creației și interpretării artistice a oamenilor muncii din toate domeniile socio-profesionale s-a produs, firesc și în domeniul muzicii, domeniu cu o mare pondere în activitatea artistică profesionistă și de amatori, cu o puternică înrîurire în sfera educației estetice, umaniste și revoluționar-patriotice. Mii de coruri de amatori, în cele mai diverse formule, de la grupuri corale mixte și și pe voci egale, la coruri de cameră și academice și de aici la coruri cu acompaniamente orchestrale, un impresionant număr de orchestre, de grupuri și formații de instrumente populare, mii de orchestre de muzică ușoară, de estradă, de jazz și formații de muzică folk, valoroase ansambluri de cîntece și dansuri, de operă, operetă și balet și deasemenea orchestre de cameră, orchestre semisimfonice și simfonice, oferă imaginea prezenței masive a muzicii în orizontul vast al manifestărilor menite să dea substanță, sens și amploare Festivalului, să glorifice, prin arta

sunetelor, munca și viața poporului român, să contribuie la îmbogățirea și diversificarea peisajului spiritual al României socialiste. Realitatea că în etapa republicană a celei de a IV-a ediții a Fesitvalului (11—18 iulie 1983) au fost promovate 1 192 de colective muzicale de diverse genuri și aproape 800 de interpreți individuali, dintre care peste 200 din sfera muzicii profesionale arată locul ocupat de muzică în cadrul manifestărilor Festivalului. Reamintind faptul că la această amplă manifestare iau parte, într-un dialog fertil, asemenea vaselor comunicante, formații profesioniste și de amatori, putem spune că an de an și ediție de ediție, Festivalul național „Cîntarea României" a acumulat și în domeniul muzicii o experiență deosebit de bogată. *„Festivalul „Cîntarea României"* — sublinia secretarul general al partidului la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982 — *s-a transformat într-o puternică mișcare cultural-artistică a maselor largi populare. Am obținut rezultate minunate : oamenii muncii de la orașe și sate sînt și creatori și participanți și beneficiari direcți ai activității cultural-artistice de masă"*.

Bilanțul celor patru ediții desfășurate pînă în prezent, ca și criteriul înaltei exigențe ce guvernează desfășurarea, în prezent sub semnul marilor evenimente politice ale anului 1984 — a 40-a aniversare a victoriei revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944 și al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, indică un înalt grad de implicare în procesul de înfăptuire a civilizației spirituale, a tuturor muzicienilor țării, a tuturor iubitorilor de muzică. Este notabil, în acest sens, faptul că sub egida Festivalului național „Cîntarea României" au loc inițiative de intensă vibrație patriotică. Astfel, în mari centre muzicale ale țării, cum sînt Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, Tg. Mureș, Brașov, Constanța, Craiova, au loc festivaluri muzicale a căror valoare, în profiluri și structuri repertoriale diferite, le-a impus în tradiția manifestărilor cu caracter național.

Unele festivaluri din sfera cuprinzătoare a „Cîntării României" își trag seva din vechi tradiții populare, obiceiuri păstorești, manifestări sărbătorești legate de succesiunea anotimpurilor, ritualuri ancestrale, altele s-au născut din dorința legitimă de a prilejui formațiilor profesioniste dezvoltarea activității lor și a genurilor de muzică practicate, altele s-au născut pe temeiul necesității de a descoperi și stimula noi talente în arta muzicală, îndeosebi cele de muzică ușoară și populară, sau cele de muzică instrumentală, dedicate elevilor liceelor de artă. În fine, unele manifestări sînt menite să consacre prestigiul internațional al culturii muzicale românești și al talentelor „șlefuite" cu migala bijutierului în școli muzicale. Cel mai de seamă eveniment muzical îl constituie Festivalul Internațional „George Enescu" care a cuprins de-a lungul edițiilor sale și un concurs pentru tinerii interpreți precum și un simpozion de muzicologie. Indiferent de profilul festivalurilor, concursurilor și simpozioanelor care au loc sub egida Festivalului Național „Cîntarea României", toate aceste evenimente certifică dinamismul artei și culturii noastre, forța de creație a poporului român, vocația sa umanistă, respectul său pentru valorile perene ale artei naționale și universale.

Organizarea, în septembrie 1981, cu prilejul a 100 de ani de la nașterea marelui muzician, a celei de a IX-a ediții a Festivalului Internațional „George Enescu", reflectă, în acest sens, respectul și prețuirea pe care poporul român, partidul și statul nostru, le au pentru personalitatea și opera lui George Enescu, operă unanim considerată ca o strălucită mărturie a vocației poporului român de a se înscrie în ansamblul culturii umanității cu valori perene. Aici pot fi identificate ideile și criteriile ce guvernează demersul culturii noastre socialiste, idei și criterii ce impun o perfecționare permanentă a activității, inclusiv în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României". S-ar impune astfel sporirea preocupărilor pentru evitarea fenomenelor de formalism, încă existente pe ici pe colo, de eliminare a tendințelor spre abordarea festivistă a unor manifestări și, în consecință, de creștere a eficienței sale educative.

„Festivalul Național „Cîntarea României" — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de lucru de la Mangalia — *a devenit într-adevăr, o mișcare cultural-artistică de masă, care trebuie îmbunătățită și îmbogățită astfel ca, prin toate manifestările sale, să servească educării revoluționare, formării omului nou"*. Sub semnul acestei profunde responsabilități, manifestările dedicate eliberării patriei și Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român vor cîștiga și mai mult în calitate și în substanță, promovînd în cel mai înalt grad măiestria, exigența, autenticitatea, originalitatea.

Dinamica simfoniei românești contemporane

Octavian Lazăr COSMA

Atestată din 1869 printr-o lucrare de școală a lui George Stephănescu, simfonia, cea mai înaltă formă a gîndirii orchestrale, a parcurs un drum lung și sinuos, ajungînd în etapa contemporană la o spectaculară eflorescență, concretizată în partituri, pe cît de diverse ca fantezie și măiestrie, pe atît de bogate în ceea ce privește sfera ideatică și emoțională. Evoluția uriașă realizată de la *Simfonia în la major* la recentele opusuri semnate de compozitorii zilelor noastre, demonstrează nu numai o fecundă experiență ce s-a acumulat, dar, și originale soluții în proiectarea simfoniei moderne.

La înălțarea simfoniei românești este esențială contribuția lui Enescu, Castaldi, Cuclin, Jora, Zirra, Constantinescu, Andricu, compozitori care au înțeles că o cultură muzicală tînără are nevoie să-și etaleze virtuțiile în genurile de maximă solicitare tehnică și expresivă. Numai în acest fel a fost posibilă infirmarea concepțiilor defavorabile genului, ce-i negau oportunitatea și compatibilitatea cu specificul românesc.

Demersurile spre consacrarea simfoniei în muzica noastră s-au lovit de teorii ostile, ivite în diferite etape. S-a considerat că simfonia e alogenă și că școlile muzicale naționale nu o pot acredita deoarece potențialul cîntecului popular este incompatibil cu principiul travaliului tematic, în ultimă instanță, cu tiparele genului. Prin prisma acestei concepții devenea peremtoriu scepticismul că simfonia poate avea colorit național, fără de care muzica românească n-ar fi autonomă. După decenii, această optică revine în teza lui Constantin Brăiloiu, exprimată în cadrul intervenției sale la celebra anchetă a revistei *Muzica* (1920), atunci cînd lasă să se înțeleagă că muzicienii români nu sînt constrînși să scrie simfonii, și că... „forma în care va lua ființă „genul muzical superior român nu va avea nimic comun cu disciplina simfonică germană".

Mirajul simfoniei părea serios afectat mai recent de valul influenței serialiste care nu avantaja contrastul după normele tonale, ceea ce, în opiniile multor creatori, echivala cu clasarea ei în categoria genurilor depășite, anacronice. Previziunile de această natură nu au fost validate de către practica creației și mulți dintre corifeii noului val s-au convertit la tradiția simfoniei care rămîne, prin virtuțiile sale, la fel de actuală ca altădată, cu condiția găsirii resurselor care să-i proiecteze valențele în concordanță cu evoluția curentă a limbajului muzical.

Deși am fi tentați să continuăm surprinderea parametrilor simfoniilor compuse în ultimele patru decenii, guvernîndu-ne după criterii stilistice și estetice, totuși, nu o vom face, optînd pentru o viziune statistică, ceea ce înseamnă că vom invoca, în ceea ce urmează, parametri oarecum exteriori fenomenologiei muzicale, care însă au forța să accentueze caracterul indubitabil al adevărurilor demonstrate.

Astfel, în cei 115 ani de afirmare a simfoniei românești, mai concret, din anul 1869 și pînă la 31 decembrie 1983 au fost compuse 282 partituri. Nu excludem posibilitatea de a ne fi scăpat vreo simfonie, ceea ce însă nu schimbă în mod substanțial datele problemei. Cifra de mai sus cuprinde atît simfonii cît și simfoniette. Dacă le departajăm, numărul simfoniilor este de 248 iar al simfoniettelor de 34.

Pentru a ilustra ascendența genului în muzica zilelor noastre este concludent să arătăm că, pînă în 1944 s-au compus 2 simfoniette iar după, 32. În privința simfoniilor, anterior anului 1944 au fost scrise 46 de simfonii iar apoi restul, adică, 202. Deci în acești 40 de ani au fost realizate de patru ori și jumătate mai multe simfonii decît în cei 75 de ani anteriori. Dinamica abordării simfoniei pînă în anul 1900 este o creație la 10 ani. Ritmul crește în primele patru decenii ale veacului nostru devreme ce, o simfonie apare la 2 ani. Frecvența genului capătă amploare după 23 August 1944, media anuală ajungînd la 5 simfonii.

Un alt aspect interesant privește numărul total al autorilor de simfonii. Am fișat 93, dintre cei 18 compozitori afirmați în simfonie în etapele anterioare, 6 au continuat să-și mențină interesul și în anii noștri, îmbogățind patrimoniul românesc cu noi simfonii.

Frecvența abordării genului pe decenii se prezintă astfel : între 1944—1953 s-au compus 32 simfonii ; în deceniul 1954—1963 — 61 ; următorul, 1964—1973 — 53, iar în ultimul, 1974—1983 — 56. Ca atare, în primul deceniu s-au scris cele mai puține simfonii, iar cele mai multe, în al doilea. Urmează o mică scădere, pentru ca apoi curba să capete din nou un sens ascendent. Dacă fenomenul abordării ne interesează și pe generații, vom constata că numărul simfoniilor se află în raport direct proporțional cu înaintarea în vîrstă a autorilor. Precizăm că avem în vedere doar creatorii de simfonii din ultimele patru decenii. În consecință, fie că interesul compozitorilor este mai slab, vizăm creatorii sub 50 ani, și că în anii viitori vor recupera numeric cota fie că nu o vor face niciodată. S-ar putea ca complexitatea gîndirii simfonice, măiestria solicitată să constituie un handicap ? Timpul va preciza unde se află explicația adecvată. Nu trebuie omisă nici eventualitatea că, în general, curba

interesului față de simfonie descreşte pe generații. Şi totuşi, George Enescu, exceptînd *Simfonia de cameră*, compusese partiturile care-l reprezintă în acest gen pînă la 40 ani !

Ca număr de simfonii pe compozitor, situația se prezintă astfel : recordul de simfonii aparține lui D. Cuclin, cu 20, dintre care, 16 datează din anii postbelici. Îl urmează W. Berger cu 14 şi M. Andricu, tot cu 14, 3 fiind de cameră. Dacă luăm în considerare şi cifra simfoniettelor, atunci Mihail Andricu trece în frunte, cu un total de 27 ! 9 simfonii şi 3 simfoniette a compus şi D. Bughici. 10 deține A. Mendelsohn. Gheorghe Dumitrescu, S. Toduță, Pascal Bentoiu şi A. Vieru figurează cu cîte 5 simfonii. Un compozitor are 7,5—4,3 simfonii au 8 compozitori, 2—15, iar cîte 1—36 autori. Deci o treime din numărul total au fost compuse de numai 5 creatori. Nu este lipsit de sens că 25% din întregul număr de partituri din acest domeniu nu au răsunat încă în primă audiție. Să reținem şi alte cîteva elemente. 62 simfonii poartă titluri programatice. Doar 8 sînt, prin titlu, de cameră şi 8 concertante. De asemenea, 7 preconizează alte ansambluri decît orchestra mare, iar 12 pretind şi cor.

Cantitatea, se va spune, nu poate fi concludentă în evaluarea valorii artistice. Evident. Totuşi, datele statistice au darul să ilustreze importanța acordată respectivului gen de creație muzicală. Concluzia nu poate fi decît una : în cele 4 decenii simfonia a fost foarte solicitată, ceea ce pledează pentru actualitatea ei. Indiscutabil, dintre cele 202 simfonii contemporane, nu toate vor supraviețui, ierarhizarea valorică şi selecția istorică spunîndu-şi cuvîntul necruțător. Important apare însă faptul că selecția are cu ce opera ! În cumpăna vremurilor, procentul care va rămîne, biruind în confruntarea cu exigența generațiilor viitoare, va însemna mult, atestînd cu vigoarea argumentelor artistice că în anii socialismului s-a produs un adevărat salt în resuscitarea simfoniei, gen pentru care tinerețea este fără bătrînețe.

Mari teme ale teatrului muzical românesc contemporan

dr. Grigore CONSTANTINESCU

Privind în ansamblu creația de teatru muzical — operă şi balet — afirmată în cea de a doua jumătate a secolului XX, observațiile care pot fi formulate se dezvăluie capabile a trasa *contururile unor posibile sinteze*. Temporal, perioada este suficient de amplă — patru decenii — pentru a oferi un material bogat, mai ales avînd în vedere evoluția prestigoasă a şcolii românești de compoziție, în principalele sectoare de creație. În cele ce urmează nu ne propunem o inventariere a acestor realizări şi nici o prezentare exhaustivă a tuturor aspectelor. Dimpotrivă, terenul de observație îl restrîngem la un anume punct de perspectivă, privind cele mai semnificative trasee tematice pe care le evidențiază acest domeniu.

Poate deveni acest subiect prilej al unei discuții de sinteză ? Credem că răspunsul este pozitiv, pentru că fără a supraevalua, avem convingerea că se poate vorbi, în teatrul muzical românesc contemporan, mai mult decît despre simple orientări ale tematicii, aşa cum se prezenta situația în perioadele istorice precedente. Sîntem actualmente în fața unui sistem tematic complex, reflectînd şi la acest nivel ceea ce, generic, se definește în „expresia spiritualității românești".

Tema prioritară a creației teatral-muzicale din ultimele decenii ne apare, în mod evident, cea a valorificării potențialului inspirator oferit de perspectiva istorică a neamului. Coordonatele vieții sociale contemporane au determinat, neîndoios, această atitudine din partea creatorilor noştri în cele mai diverse domenii ale culturii românești. Filele din epopeea națională au generat numeroase creații de o variată configurație stilistică şi cu opțiuni componistice diferențiate în ce priveşte concepererea şi realizarea dramaturgiei.

Desprinzînd aspectele principale ale acestei tematici, cu un pregnant conținut educativ, vedem astfel că se crează un anume tip de epos muzical în dialogul cu istoria, receptată şi reinterpretată prin muzică. În acest cadru apar luminate figuri proeminente ale cronicii milenare, din cele mai vechi timpuri şi pînă în veacul al XX-lea. Desigur, avînd în vedere numărul mare de lucrări lirice şi coregrafice, s-a creat posibilitatea existenței unei diferențieri de modalitate între partituri care situează contextul istoric în jurul unei prezențe dominante şi, pe de altă parte, cele care preferă desfăşurarea evocatoare cu personaje multiple, din care se alcătuieşte întregul frescei sonore. Astfel se afirmă modalitatea operei istorice ca portret, cea a *dramei muzicale populare*, cea a baladei coregrafice. Dacă în primul caz tematica este concretizată dramaturgic şi muzical pe construirea unor confruntări conflictuale cu focalizare unică, în alte situații putem constata că succesiunea de elemente narative tipice, aparent autonome, conduce la formularea unor construcții evocatoare cu radiație multiplă.

Elementul pilduitor, modelul moral, devine în cadrul acestei tematici problema cardinală. Se poate constata că, cu cît ne apropiem de contemporaneitate, modelul acesta este din ce în ce mai mult un element determinant al dezbaterii politice, teatrul muzical atestîndu-şi aici forţa virtuală de împlinire în viaţa socială. Şi, de fapt, vorbind de implicare, atingem unul dintre cele mai sensibile puncte ale tematicii politico-istorice din opera şi baletul romînesc, căci putem sesiza o nuanţată gamă de modelităţi de expresie, de la ilustrarea unei teme — atitudine oarecum pasivă, învecinată convenţiei —, la recreerea momentului inspirator, propunînd rediscutarea şi retrăirea semnificaţiilor lui.

Dacă acest teritoriu tematic apare, aşa cum era şi firesc, prioritar în creaţia actuală, nu trebuie totuşi să-l considerăm limitativ pentru demersul componistic. Relaţia dintre muzică şi celelalte arte (cu implicaţii mai ales în direcţia teatrului, poeziei şi romanului) se arată bogată şi extrem de fertilă. Teren al unor aparente variaţii extreme, această relaţie ni se pare acum una dintre importantele modalităţi de reflectare ale universului spiritual şi filozofic caractristic societăţii noastre. Fie că ne gîndim — pe planul culturii naţionale — la Eminescu, Creangă, Caragiale, Alecsandri, Blaga, Eliade sau Sorescu, fie că — pe planul culturii universale — evocăm numele lui Aristofan, Eschil, Homer, Shakespeare, Cervantes, Moliere, Garcia Lorca, Andersen, temele propuse de teatrul muzical contemporan reprezintă o pasionantă investigaţie. Analiza psihologică, meditaţia filozofică, apar aici centrate asupra *personalităţii*, ca subiect inepuizabil de inspiraţie pentru compozitor. Cîmpul de acţiune este vast, cuprinzînd fantasticul, fabulosul şi basmul, tragicul drama, comedia şi parodia. Destinul uman, situarea personalităţii ca subiect, apare sub semnul unificator al observaţiei aprofundate urmînd scopul detectării componentelor etice şi estetice.

Se detaşează, din aceasta, a doua mare temă a teatrului muzical, pătrunderea în universul atît de bogat — practic inepuizabil — al sensibilităţii umane. Aşa cum subliniam însă, direcţia de interes — care justifică şi reunirea unei asemenea diversităţi sub arcul tematic unic — este atitudinea artistului contemporan faţă de marile idei puse în discuţie. Nu arareori am putea vorbi, în acest sens, de o interpretare românească, originală, a textelor inspiratoare, interpretare care reface uneori trasee deja parcurse, propunînd noi puncte de vedere. Dacă în ce priveşte tematica istorico-socială, ni se oferă un consistent volum de elemente prin care se concretizează trăirea patriotică şi politică, prin această tematică a destinului personalităţii sîntem în faţa dimensiunii filozofice ce caracterizează acelaşi univers românesc. Mai mult decît în tematica istorică, aici implicarea se dovedeşte deschisă atitudinii singulare, mai active, creindu-se condiţiile unei îndepărtări de cazurile posibile ale convenţiei sau ilustrării.

În completarea observaţiilor de pînă acum se situează cea de a treia mare direcţie tematică, pe care o putem desprinde din relaţia creatorilor cu veşnic prospătul izvor al culturii populare. Modelul mioritic — mai larg poate spus „modelul baladesc" — şi nu numai el, atrage compozitorii spre lumea unor manifestări umane de neasemuită bogăţie, în ale cărei sugestii se poate descifra complexa manifestare a continuităţii spirituale şi existenţiale pe care se edifică însăşi fiinţa poporului nostru. Tema folclorică atrage prin ponderea semnificaţiilor, prin ecoul pe care îl trezeşte în sensibilitatea receptorului, mai ales că, în majoritatea situaţiilor, elementul dramaturgic apare asociat, într-o intimitate specifică, cu modelele muzicale şi structurile formale caracteristice, într-un proces de sinteză a expresiei sonore şi naraţiunii, avînd ca subiect viaţa poporului.

Numeam, la începutul acestor consideraţii, *sistem tematic complex* configuraţia teatrului muzical românesc contemporan, deoarece, cu foarte rare excepţii, tabloul general al acestei creaţii oglindeşte planul larg al ideilor epocii, socialiste refuzîndu-se haoticului sau întîmplătorului, în favoarea programatismului de atitudine. Experienţele generaţilor mai îndepărtate — legate de ultimele decenii ale secolului trecut şi prima jumătate a veacului nostru — nu ni se par inutile. Nu s-a pierdut nimic din acumulările importante dar, prin conştientizarea la nivelul culturii societăţii noastre, afirmarea unui asemenea sistem devine acum o realitate. El se constituie drept baza pentru afirmările ulterioare, în care *istoria neamului, personalitatea umană* şi *tezaurul folcloric* devin laturile unei triade tematice din care nu se exclude, ci apare firească, relaţia de întrepătrundere, de influenţare reciprocă, păstrînd însă dominanta uneia din componente.

Se impune totodată necesitatea de a se aborda cu mai multă pregnanţă tematica vieţii noastre noi socialiste, sursă generoasă de inspiraţie şi pentru acest important gen al creaţiei implicate. Aceasta ar asigura într-o mai mare măsură echilibru şi maturitate teatrului nostru muzical, destinat a răspunde, prin mijloacele specifice spectacolului, la cerinţele şi idealurile unei noi epoci.

Valențe actuale în muzica de cameră

Mihail COZMEI

O prezentare, chiar și de dimensiuni restrînse a succeselor obținute de muzica românească în domeniul genurilor camerale ne obligă să punem în evidență cîteva aspecte fundamentale. Unul din aceste aspecte se referă la faptul că, în mișcarea muzicală din țara noastră, interesul pentru muzica de cameră a cunoscut — în ultimele decenii — o creștere substanțială. Numeroși interpreți — dintre care citățm : pianiștii Valentin Gheorghiu, Dan Grigore, Gabriel Amiraș, Ilinca Dumitrescu, Adrian Tomescu, Dan Atanasiu, Adriana Bera ; violoniștii Mihai Constantinescu, Ștefan Gheorghiu, Ștefan Ruha, Liliana Ciulei-Atanasiu, Mihaela Martin, Dan Podlovski ; violoncelиștii Alexandra Guțu și Alexandru Moroșanu ; Ion Ivan Roncea — harpă, Iosif Sava — clavecin, Aurelian Octav Popa și Dumitru Sîpcu — clarinet, Gavril Costea — flaut, Aurel Marc — oboi, Grigore Pop — percuție — abordează cu pasiune și o matură înțelegere un bogat repertoriu, alcătuit din lucrări instrumentale aparținînd literaturii muzicale universale și românești, de asemenea, unor stiluri muzicale specifice epocilor trecute sau muzicii contemporane. În aceeași măsură, un număr însemnat de formații camerale, ale căror componenți sînt fie membri în orchestrele simfonice din diferitele localități ale țării, fie cadre didactice — uneori, chiar studenți — la cele trei conservatoare, desfășoară o activitate susținută, îmbogățind cultura iubitorilor de muzică cu noi versiuni ale lucrărilor ce aparțin repertoriului tradițional, sau cu prime audiții din creația muzicală contemporană. Fenomenul cameral românesc este, astăzi, impresionant, numărul formațiilor instrumentale de cameră și rolul lor în dezvoltarea mișcării noastre, în afirmarea ei națională și internațională a sporit într-o măsură grăitoare. Cîteva exemple sînt, credem, suficiente pentru a ilustra bogata și diversa activitate interpretativă, precum și nivelul ei artistic : pe primul loc se situează, fără îndoială, strălucitele împliniri ale cvartetului de coarde *Voces* (Iași) cu o activitate permanentă de peste zece ani ; remarcabilă este și prezența cvartetului *Muzica* în viața artistică din București, ca și a formațiilor de cvartet din Cluj-Napoca și Timișoara în centrele culturale din zonele pe care le reprezintă ; nu mai puțin importantă este activitatea cvintetului de instrumente de suflat *Concordia* (București), a formației de muzică veche *Cantus serenus* (Brașov), a orchestrelor de muzică de cameră de la Bacău, București, Cluj-Napoca, Iași, Tg. Mureș ș.a. ; este, totodată, elocventă pentru evoluția artei noastre interpretative și a gustului iubitorilor de muzică, existența unor formații de muzică contemporană dintre care amintim *Musica Nova* (București), înființată în urmă cu aproape două decenii, *Ars Nova* (Cluj-Napoca), *Musica Viva* (Iași), de asemenea formațiile constituite mai recent — *Hyperion* și *Traiect*, ambele activînd în București. Și dacă adăugăm la realizările acestor formații și ale soliștilor, contribuția substanțială, încă insuficent apreciată, a Festivalului și concursului național de muzică de cameră de la Brașov, a Festivalului muzicii românești de la Iași, ca și pe aceea a Festivalului „Tinere talente" organizat la Rîmnicu Vîlcea de Colegiul criticilor muzicali, la promovarea interpreților și a repertoriului de gen, distingem cu ușurință dimensiunile activității de muzică de cameră din România socialistă. Dimensiuni necunoscute pînă în această epocă, cu remarcabile și valoroase determinări asupra întregii mișcări muzicale din țara noastră.

Consecințele acestei bogate și divers ramificate activități camerale sînt cunoscute : pe de o parte, o sporire a numărului manifestărilor de acest tip și a iubitorilor muzicii de cameră care, de la o stagiune la alta, devin tot mai exigenți, totodată, o diseminare a activităților de muzică de cameră în centre unde nu funcționează instituții muzicale ci, eventual, doar școli generale de muzică, sau școli cu program special de artă ; pe de altă parte, asistăm în ultima perioadă la o perfecționare a stilului interpretativ și la o diversificare a sa în funcție de structura formațiilor și de repertoriul abordat (tradițional sau contemporan).

În sfîrșit, climatul muzical efervescent al zilelor noastre, favorizînd un progres cantitativ și calitativ al activității camerale, a determinat o neobișnuită înflorire a creației cu caracter cameral. Desigur, procesul acesta a fost pregătit de realizările unei strălucite generații de creatori, printre care, alături de George Enescu, s-au numărat Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Mihail Andricu. Toți aceștia — și încă mulți alții — au făurit o bogată și valoroasă tradiție, reușind să definească și să consacre stilul muzicii de cameră, stil specific sensibilității și aspirațiilor poporului nostru, cu adînci rădăcini în structura și expresivitatea cîntecului popular românesc. Mai ales lucrările enesciene, de o complexitate și de o rară frumusețe, de o autentică originalitate și o elocvență care le înscrie firesc în matricea stilistică a spiri-

tualității românești, au deschis muzicii noastre contemporane — printr-o adîncă și temeinică profesionalizare și o neobișnuită nevoie de înțelegere, de cunoaștere — orizontul tulburător al marilor elaborări și al umanismului. În prelungirea acestor tradiții, dincolo de orientările stilistice ale unora sau altora dintre compozitori, întrebările, căutările, nevoia depășirii unei problematici și a unor modalități expresive adesea cu prea multe date particulare și pitorești, orgoliul originalității chiar, au determinat apariția unor partituri care s-au impus prin valoarea lor estetică și emoțională. S-au impus nu numai în țară, ci și peste hotare.

Eforturile de creație ale compozitorilor, aflate în consens cu cerințele societății românfești contemporane, au tins către o tot mai originală și expresivă configurație stilistică. Fără îndoială, pentru toți compozitorii muzica de cameră reprezintă o experiență importantă în procesul perfecționării stilului și a adîncirii limbajului muzical. „Stabilind o paralelă — afirma compozitorul și muzicologul G. W. Berger — se poate spune că muzica de cameră este în arta îmbinării sunetelor, sinonimă cu funcția poeziei în arta îmbinării cuvintelor. Deci o artă de esență unde cele mai mici detalii prind relief și converg spre cuprinderea și transmiterea conținutului emoțional". În acest sens, al unei creații de complexă și variată expresie umană, de asemenea, de înalt și esențializat meșteșug componistic, reușitele muzicii românești contemporane sînt, și în genurile camerale, o realitate incontestabilă, numele celor care au îmbogățit acest domeniu de creație înscriindu-se la nivelul tuturor generațiilor, de la T. Ciortea, Z. Vancea, S. Toduța și I. Dumitrescu, la G. W. Berger, D. Bughici, P. Bentoiu, A. Vieru, Șt. Niculescu, M. Marbé, C. Petra Basacopol, N. Beloiu, V. Herman, C. Țăranu, V. Spătărelu, N. Brînduș, L. Dandara și pînă la reprezentanții generațiilor tinere de compozitori.

Privind în perspectivă evoluția muzicii de cameră, putem constata cîteva caracteristici care conferă genului un loc și un rol important înîn mișcarea muzicală din țara noastră :

În primul rînd, lucrările camerale sînt scrise nu numai pentru instrumente și formații instrumentale intrate de mult în tradiția practicii camerale, ci și pentru instrumente mai puțin obișnuite în acest domeniu (instrumente de percuție, de suflat de alamă, instrumente de proveniență folclorică), sau pentru formații cu un număr variabil de instrumente însoțite, uneori, de bandă magnetică. Se realizează, în felul acesta, o paletă timbrală mai largă, cu interesante rezultate privind expresivitatea discursului muzical.

În al doilea rînd, dezvoltînd experiența națională și universală, compozitorii au tins în permanență către o tot mai originală afirmare stilistică și, totodată, către o perfecționare a scriiturii, fie prin încorporarea unor experiențe și reușite din trecutul mai apropiat sau din contemporaneitate, fie prin cercetări personale și găsirea unor elemente de scriitură inedite. Preponderența cvartetului de coarde și a sonatei instrumentale cu virtuțile lor de construcție și expresie muzicală, demonstrează, însă, aspirația compozitorilor către o dreaptă cumpănă între tradiție și înnoire.

În al treilea rînd, în ansamblul creației camerale se manifestă cu pregnanță strădaniile celor mai mulți compozitori de a consolida și dezvolta un grai muzical care valorifică, pe baza unor principii moderne, tradițiile folclorice, în primul rînd structurile de esență modală și de străveche expresivitate ritmico-melodică impunîtnd, astfel, o poziție specifică, românească, în ansamblul creației muzicale contemporane.

În sfîrșit, în ultimă analiză, indiferent de preocupările privind limbajul muzical și măiestria componistică, scopul final al efortului creator se vădește a fi, în cazul tuturor lucrărilor de valoare, cuprinderea și exprimarea unui bogat conținut, pe măsura aspirațiilor omului contemporan. Toate acestea au adus în mișcarea muzicală națională și de peste granițele țării, în creația și în critica muzicală, un concept nou, acela de *muzică de cameră românească*, un concept care definește o realitate vie, puternică și originală. O realitate care, în zilele noastre, înregistrează cel mai înalt moment al întregii sale existențe, întrucît dispune de un bogat și valoros patrimoniu, slujit de un mare număr de interpreți a căror măiestrie artistică neasemuită a ridicat, spre înțelegerea muzicii de cameră, o masă impresionantă de iubitori ai artei. Și astfel, valențele creației muzicale de cameră, valențe etice și estetice, conturează personalitatea unui fenomen uimitor prin dimensiunile și împlinirile sale, ajuns în aceste decenii, prin eforturile permanente și unite ale compozitorilor și interpreților, unul din domeniile exemplare ale muzicii românești contemporane.

Afirmări în muzica ușoară românească

Daniela CARAMAN FOTEA

Din totdeauna, muzica ușoară românească a găsit — prin mijloacele sale specifice de exprimare, prin farmecul de o putere de seducție cu o extinsă influență — un drum foarte drept, foarte direct către sensibilitatea ascultătorului, fie el tînăr sau mai puțin tînăr, meloman convins sau amator ; nevoia firească de relaxare asociată genului ușor, așa numit „de divertisment" a facilitat considerabil accesul acestei muzici în zonele preferințelor acceptate în general de la sine, fără motivații sau argumente speciale. Accesibilitatea genului, caracterul funcțional specific într-o proporție considerabilă producțiilor în speță, calitatea de fundal liber consimțit al activității, iată cîteva dintre datele prin care muzica de divertisment, muzica ușoară s-a transformat într-o adevărată „terapie" agreată și cultivată de omul modern, indiferent de vîrstă sau pregătire. Din pornire, înainte de a fi capabilă să desfășoare unul sau o serie de produse sonore care să se impună prin valoare în sine sau ca purtătoare ale germenilor unei mode, muzica noastră ușoară a devenit ea însăși în întregul ei una dintre preferințele publicului. Produs de larg consum, se supune însă înainte de toate legilor meșteșugului artistic ; a devenit — servită de talent, dăruire și inspirație — mai mult decît o simplă tabletă reconfortantă ; în cuprinsul — atît de limitat temporal — a două și arareori mai mult de trei minute cîntecul românesc de muzică ușoară reprezintă o lume, un univers de sensibilitate, de gîndire, un sublimat al frumosului, al emoției. Pentru că, înainte de a se numi „de divertisment", genul se definește, se prezintă, înscrie pe cartea sa de vizită cuvîntul „muzică". Are deci la dispoziție întreg arsenalul de mijloace expresive generos oferite de muza Euterpe celor care-i descoperă infinita putere de a emoționa, vorbind fiecăruia pe limba sa, într-un esperanto sonor al meridianelor.

O panoramă a muzicii ușoare românești relevă de la primul tur de orizont, spre satisfacția căutătorului — existența unei extrem de largi game de preocupări în domeniul stilistic, al fiecăruia dintre subgenurile și speciile acestei relativ tinere arte ; un redutabil grup componistic risipit cu generozitate pe meridianele celor mai diferențiate vîrste ale creației dăruiește de cîteva bune decenii contextului internațional o solidă istorie sonoră, sumă de personalități originale cu identitate națională reunită într-o școală omogenă în ambianța spirituală de ethos și epos a folclorului românesc. Cîntecul de factură tradițională, cîntecul de ascultat — predominant în creația noastră — este însoțit însă în permanenta sa înnoire de repertoriul cu caracter de divertisment, dansant, șlagărul, în multiplele sale înveșmîntări ritmice, de piese cu caracter experimental, melodia de dragoste, cea satirică, piesa lirică, cea cu tematică majoră, angajată și așa mai departe. Diversitatea în unitate, tematică sau expresivă, caracterizează activitatea breslei care se individualizează continuu prin exemple de semnificativă actualitate.

Înscriși o dată pentru totdeauna în esteticul major al ultimelor decenii, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Mișu Iancu, Claude Romano, Henry Mălineanu, Laurențiu Profeta, Richard Bartzer, George Grigoriu, Camelia Dăscălescu, Florin Bogardo, Adrian Enescu, Marius Țeicu, Horia Moculescu, Marcel Dragomir, Ion Cristinoiu, Cornel Fugaru, Vasile V. Vasilache, Marius Popp, Johnny Răducanu reprezintă nucleul solid al actualei pleiade componistice românești completată armonios pe mai toate meridianele stilistice de numele cu penetrantă sonoritate ale mai tinerilor confrați.

Diversificarea repertorială petrecută sub însemnele valorii muzicii populare, lărgirea orizontului tematic, înfrățirea cu marea poezie, iată ideile preluate de generația medie, de cea tînără de la tradiția existentă. Explorarea unor structuri melodice și ritmice particulare, elaborarea unor orchestrații intens colorate, a unor sonorități ce atestă atitudini componistice originale adaugă noi trăsături distinctive creației românești de muzică ușoară. Experimentul creator implicat la rîndul său în procesele de înnoire ale genului vine să accentueze ținuta unor desfășurări sonore complexe, semnate de asemenea la capitolele jazz-rock, progresiv, de distinși membri ai Uniunii noastre.

Creația prezentată în cadrul ședințelor Biroului secției de specialitate, înregistrările radio, televiziune sau Electrecord, prezența în Festivalurile de prestigiu național — Cîntarea României, Mamaia, dar și în arena internațională, atestă pentru muzica ușoară românească un prestigios loc în rîndul artelor, oferă suficiente momente de elevație spirituală. Muzica ușoară românească se afirmă generos ca instrument al actului educativ, formativ, instructiv al publicului, concretizînd cu o inepuizabilă vitalitate mereu înnoite forme îmbietoare ale spiritualității.

Prin esența ei, muzica ușoară românească răspunde ideii nobile potrivit căreia „toți creatorii sînt chemați să făurească opere valoroase care să îmbogățească patrimoniul culturii noastre socialiste și contribuie la continua înflorire a vieții poporului nostru".

Luminița VARTOLOMEI

Patru decenii din istoria unui domeniu de activitate cu multiple implicații în viața artistică precum și acela al criticii muzicale, cu grave răspunderi față de prezentul și viitorul artei sunetelor — și cu la fel de importante posibilități de modelare a acestora —, cu o extremă bogăție de manifestări de ansamblu și individuale, jalonate de o puzderie de momente cu valoare de eveniment înseamnă un tronson suficient de mare pentru a putea fi deslușite în studierea lui liniile directoare ale evoluției, complicatele și adesea întortocheatele cărări ale progresului, luminînd perspectivele pe care acestea le deschid și totodată piedicile care ar putea frîna apropierea lor. Foarte adevărat este că aceste patru decenii fiind ultimele patru decenii, vecinătatea lor ar putea deforma întrucîtva obiectivitatea observației ; dar, pe de altă parte, trăirea lor nemijlocită oferă cercetătorului posibilități de evaluare mai numeroase și mai precise decît acelea pe care el le are în raportul său cu timpurile mai îndepărtate, cunoscute doar din documente, nu și din viață.

Cum scopul acestei comunicări este acela de a desprinde cîteva fenomene cu caracter definitoriu pentru perioada abordată, iar nu de a propune un bilanț exhaustiv al realizărilor, și cu atît mai puțin al autorilor acestora, nici de a selecta și ierarhiza faptele și personalitățile de seamă ale criticii muzicale, nu voi cita aici nici un nume ; ar fi de prisos, de altfel, ele fiind prea bine cunoscute nu numai specialiștilor ci și celui mai larg public iubitor de muzică.

Ceea ce, după părerea mea, definește în cel mai înalt grad critica muzicală a ultimilor 40 de ani este înainte de toate profesionalismul. După o lungă etapă în care creația și interpretarea muzicală a fost comentată cu mijloace (adesea și cu pregătire) de diletant (firește, folosesc termenul în înțelesul său originar, nu cu sensul peiorativ pe care el l-a căpătat pe parcurs), după ce în tot acest timp *impresia* (uneori bazată pe o intuiție justă a valorilor, alteori însă căzînd sub incidența unui subiectivism nociv) a fost aceea care a dictat cuvîntul despre muzica audiată, iată că *analiza muzicologică* s-a impus definitiv ca singură metodă critică valabilă. Desigur, mutația n-a fost lipsită de unele primejdii — cea mai importantă fiind aceea a depersonalizării tonului critic, al glasului propriu, inconfundabil, al fiecărui semnatar de critică muzicală. Atingînd un nivel profesional indiscutabil mai înalt decît în epoca anterioară, critica s-a văzut uniformizată tocmai de exigențele pe care această ștachetă le impune. Numai cu timpul, maturizarea fenomenului de creștere a calității analitice a început să stîrnească — mai întîi cîtorva personalități mai puternice și mai originale, apoi difuzînd treptat în masa criticii muzicale — dorința particularizării stilului, recîștigînd treptat interesul publicului larg, o vreme îndepărtat prin utilizarea unui limbaj specios și lipsit de farmec publicistic. Iar procesul acesta de punere în acord a formei cu fondul criticii muzicale se află încă în plină desfășurare.

Însuși fondul criticii muzicale a suferit o mutație esențială, lărgindu-și aria de cuprindere de la aspectele structurale la acelea filosofice și estetice — atunci cînd este cazul, și ideologice și politice — ale fenomenului comentat.

Continuînd o tradiție de mare fermitate a atitudinii, critica a dat un nou impuls tendinței de sprijinire prin toate mijloacele a creației și interpretării naționale ; poate că uneori aceste mijloace nu au fost utilizate cu suficient discernămînt, poate că dorința de propulsare a muzicii românești în ansamblul ei a împiedicat o mai sensibilă evaluare și ierarhizare a operelor și personalităților în individualitatea lor — dar fenomenul general s-a dovedit a fi deosebit de pozitiv pentru propășirea școlii noastre muzicale.

Capitol în care totuși, rezultatele nu par să fie atît de satisfăcătoare pe cît ar impune eforturile teoretice depuse este încă acela al interpretării creației românești. Iar explicația constă în aplicarea practică defectuoasă a acestor eforturi teoretice : dacă critica n-a reușit să determine o creștere spectaculoasă a interesului interpreților noștri pentru opera compatrioților lor este deoarece în comentariul său a ignorat adesea contribuția instrumentiștilor, cîntăreților, dirijorilor, în lansarea și vehicularea partiturilor românești. De obicei, în loc de a fi raportată la creația pe care o slujește, interpretarea este considerată în sine — *dacă* este considerată, pentru că se întîmplă și astăzi ca, într-o cronică la un concert de prime audiții să se dezbată doar meritele compozițiilor, nu și acelea ale solistului sau ansamblului care le-a dat viață sonoră, interpreții fiind cel mult înșiruiți de-a valma, fără vreo apreciere la adresa participării lor. Trebuie să recunoaștem că o asemenea stare de lucruri nu este de natură să îndemne pe toți interpreții noștri să se aplece asupra partiturilor românești ; iar pentru aceia care o fac totuși, dintr-o conștiință superioară a menirii lor de artiști români, critica muzicală astfel concepută nu constituie — așa cum e de datoria ei — un element de verificare a

justiției demersului interpretativ și cu atît mai puțin un îndrumător.

Pe parcursul acestor patru decenii, critica muzicală românească s-a văzut pusă în situația de a determina, de la un moment la altul și uneori chiar simultan, procesul luptei contrariilor, aplicat la toți parametrii vieții muzicale. Între tradiție și inovație, național și universal, valoare și accesibilitate confruntările au fost nu odată violente, dar în cele din urmă exclusivismele fiind învinse și eliminate, sineze fericite au marcat mari izbînzi ale școlii noastre muzicale. Cu rare excepții — ținînd deopotrivă de presiunea momentului istoric și de specificul unor personalități — critica noastră a reușit să militeze în același timp pentru exploatarea străvechilor filoane de spiritualitate românească și pentru însușirea selectivă a celor mai noi tehnici de compoziție, apărute la noi sau pe alte meridiane ale globului ; pentru amplificarea și fortificarea caracterului național al creației muzicale, ca și pentru dezvoltarea acelor elemente capabile să determine o înscriere a acesteia — cu șanse de impunere în confruntarea mondială de valori ; pentru accentuarea comunicării artistice cu un auditoriu din ce în ce mai larg, dar și pentru renunțarea la concesiile valorice făcute în acest scop prin repetarea unor lucruri deja spuse — deja auzite, care facilitează această comunicare, făcînd-o însă inutilă scopurilor înalte ale artei noastre.

În sfîrșit, dacă, cu toate răspunderile sale tot mai mari și mai numeroase față de cei ce creează, cei ce interpretează și mai cu seamă față de cei ce receptează arta sunetelor, critica muzicală s-a văzut treptat îngrădită de scăderea spațiilor publicistice și de interesul în creștere față de alte arte (teatrul și filmul, îndeosebi), trebuie subliniată mobilitatea cu care ea a reușit să se adapteze noii situații, transferînd accentul de pe cuvîntul scris pe acela rostit. Obligată să comenteze adesea „în direct" fenomenul muzical, critica noastră a început să recîștige o calitate ce părea pierdută : vorbirea liberă, spontană, vie și atrăgătoare. Grefată pe tulpina unei temeinice științe a analizei, a argumentării afirmațiilor, a logicii demonstrației, a rigorii și concizieI, această calitate trece osmotic în critica scrisă, sporindu-i șansele de a-și dobîndi audiența ideală pentru împlinirea complexei și înaltei sale misiuni în evoluția școlii muzicale naționale.

VIAȚA MUZICALĂ

PORTRET CAMERAL PAUL CONSTANTINESCU

Am asistat, cu sentimente ciudat amestecate, la concertul cameral dedicat lui Paul Constantinescu în seara zilei de 11 iunie — semn de omagiu al muzicienilor români față de unul dintre cei mai importanți compozitori naționali, în pragul aniversării a 75 de ani de la nașterea artistului.

Ar fi putut împlini acum, în 30 iunie, 75 de ani... ar fi putut asista el însuși la sărbătorirea sa... ar fi adăugat desigur noi pagini unei moșteniri în care noi, muzicologi sau compozitori, nu încetăm să descifrăm alte și alte poteci ale sensibilității noastre, să descoperim conuri de lumină aruncate pe căile neliniștilor spiritualității contemporane.

Meritorie inițiativa Filarmonicii de a realiza acest atît de adînc necesar eveniment al stagiunii. Poate însă că un portret cameral Paul Constantinescu ar fi meritat găzduirea sălii mari a Ateneului, ca și o organizare în urma căreia concertul să se poată desfășura nestînjenit de alte manifestări, găzduite concomitent în foyer-ul sălii Dalles.

Lăudabilă strădania interpreților de a naște din strunele viorii sau violoncelului, din clapele pianului, din respirațiile lemnelor și alămurilor — imaginea vie a muzicii lui Paul Constantinescu. Cvintetele „Concordia" și „Armonia", Alexandru Moroșanu, Tatiana Moroșanu, Dan Grigore și Florin Diaconescu, George Dima, Iosif Ion Prunner, Ilinca Dumitrescu — iată numele (și multe dintre ele aparțin unora dintre vîrfurile interpretării românești) celor care și-au unit mintea și sufletul pentru a cinsti așa cum se cuvine memoria unuia dintre cei mai de seamă fii ai muzicii naționale.

Cuvîntul lui Vasile Tomescu a deschis un program bine selectat.

Inspirata alegere a programului a dus la un cu adevărat reușit „portret cameral" al lui Paul Constantinescu, a caracteristicelor personalității sale muzicale.

Compozitorului îi este tipică o permanentă pendulare între două stări complementar opuse — prima, corespunzătoare acelei mioritice alternanțe a lirismului doinei și vechilor texte psaltice cu exuberanța jocului țărănesc iar a doua — permanența unui spirit caustic veșnic treaz, trecînd de la umorul amabil la ironii, sarcasm și grotesc.

Sînt coordonate nu numai ale personalității lui Paul Constantinescu ci și ale tiparelor psihologice ale poporului nostru — tocmai prin aceasta opera compozitorului dovedindu-se atît de apropiată, de intim legată de ceea ce avem noi mai adînc specific.

Așa este *Sonatina pentru vioară și pian*, excelent exemplu al acelui blagian spirit mioritic care reclamă interpreților (mai ales viorii) un rafinat simț al *rubato*-ului, introducînd elemente ale tehnicii in-

strumentale lăutărești. Sunetul cald, oarecum romantic al lui George Dima s-a unit cu acompaniamentul bine dozat al lui Iosif Ion Prunner, împlinind un moment muzical de un autentic lirism.

Așa sînt *Variațiunile libere pentru violoncel și pian* — în care Alexandru Moroșanu (violoncel) și Tatiana Moroșanu (pian) — au reîntrupat auzului nostru o pagină de sinteză a modalismului folcloric și a stilului psaltic.

Un moment deosebit : *Din cătănie* — cu cvintetul „Armonia", percuționistul Florin Diaconescu și Dan Grigore — excelentă interpretare a acestei scînteietoare pagini, de o atît de contemporană ironie, cu o rafinată orchestrare a grotescului. Paul Constantinescu își afirmă aici calitățile sale dozînd efectele scenice, pregătind „poantele". *Din cătănie* rămîne o admirabilă lecție de orchestrație, un moment de exuberanță a spiritului caustic al compozitorului ploieștean care a găsit un ecou imediat în sensibilitatea interpreților și a publicului. Prezența lui Dan Grigore a fost benefică (ne-am amintit de momentele de o rafinată ironie ale recitalului său cu Ion Caramitru) ca și excelentele calități ale lui Florin Diaconescu și ale ansamblului „Armonia".

Cvintetul pentru suflători (în interpretarea „Concordiei" — una din prezențele remarcabile ale sălilor noastre de concert) a alternat un umor de data asta mai blînd cu acel tipic amestec de rezonanțe bizantine și melos popular — atît de propriu lui Paul Constantinescu — incluzînd enesciene trimiteri la înglobarea meșteșugului lăutăresc, imitînd taraful țărănesc, cu acel extraordinar simț al culorii pe care Paul Constantinescu a mînuit-o întotdeauna cu măiestrită dezinvoltură.

Prezenței pianistei Ilinca Dumitrescu îi datorăm concretizarea celor *Patru fabule* ca și a *Tripticului pentru pian*. Excelentă tehniciană, Ilinca Dumitrescu a dat strălucire momentelor de virtuozitate, a subliniat discret personajele, umorul celor *Patru fabule*, dovedind o certă maturitate artistică. Ceea ce ne-a impresionat în mod deosebit a fost sensibilitatea cu care pianista simte filonul popular, justețea cu care îi conferă întreaga savoare. Partea a doua a Tripticului — *Cîntec* — a fost astfel unul dintre momentele de subtilă realizare artistică.

Maia CIOBANU

PRIME AUDIȚII DE ANATOL VIERU

Anatol Vieru și muzica sa cea mai recentă. Incitant programul concertului desfășurat la 16 iunie în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean : *„Soroc" — 6 studii pentru percuție și 3 piese pentru instrumente de suflat, Cvartetul de coarde nr. 5 și Antifonii la „Țara de piatră"*.

Cu siguranță că mulți dintre cei care au venit la acest concert și-au pus întrebarea : ce a mai dat la iveală această personalitate de primă mărime a componisticii românești ? Ce ne poate oferi spiritul său continuu aplecat spre idei și demersuri noi ? Întrebări firești, cred, provocate de cunoașterea lucrărilor sale anterioare care s-au constituit de fiecare dată în evenimente artistice de referință. Și așteptările publicului prezent în sala de concert n-au fost înșelate. Dimpotrivă, au primit o potențare de substanță prin tot ceea ce s-a ascultat.

Anatol Vieru se vădește a fi preocupat în vremea din urmă de o anumită imagistică sonoră, deloc superfluă printr-un eventual descriptivism facil, ci impregnată de o viziune personificatoare, purtătoare de semnificații profunde, muzica conceptualizînd trăiri, reliefuri aproape fruste sau un ethos cvasi subînțeles al modelului originar.

Prima lucrare din program, *„Soroc"*, reprezintă tocmai o astfel de modalitate de filtrare a unei pagini din literatură prin elementele specifice expresiei muzicale. Apelînd la o povestire, dramatică prin subiectul ei (un soldat român ucis pe front în timpul ultimului război mondial), extrasă din volumul lui Mircea Săucan *„Camera copiilor"*, compozitorul realizează un ciclu de piese solo pentru percuție și diferite instrumente de suflat (flaut, corn, trombon) sugerînd posibile comentarii la esența discursului literar. Monologul șoptit, rostit cu accente aparte de compozitorul însuși, alternînd cu intervențiile soliste, s-a transformat astfel într-o adevărată secvență dramatică de o forță emoțională deosebită. În planul strict timbral, cred că se poate afirma că amprenta măiestriei sale certifică orice mixtură instrumentală, creînd o impresie de prospețime sonoră aflată nu la îndemîna oricui. Percuția a fost tratată în acest sens cu o maximă economie de mijloace dar cu un maximum de efect expresiv. Intervențiile instrumentelor soliste au conturat, într-un *rubato* antinomic ritmurilor precise ale percuției, linii melodice definitorii pentru semnificațiile degajate de textul literar.

Cvartetul de coarde nr. 5, pe care l-am ascultat în continuare, a însemnat și el o idee componistică inedită prin aparentul conservatorism stilistic care o caracterizează. Psalmul-temă este interpretat de Anatol Vieru ca matrice a unei eseistici muzicale cu trimiteri la gestul neoclasic de comentariu-variațiune. Într-un moment cînd supralicitarea armonicelor a dus la o monotonie de multe ori exasperantă, compozitorul evită locurile comune, redescoperind virtuțile sonorității eficiente de cvartet, alături de integrarea gîndirii sale inovatoare în formele dintotdeauna atrăgătoare ale muzicii de substanță.

Ultima primă audiție din program, *Antifonii la „Țara de piatră"*, ne-a reamintit o muzică pentru bandă magnetică, compusă în urmă cu cîțiva ani, inspirată de scrierea lui Geo Bogza *„Țara de piatră"*. Simultaneității celor două straturi sonore ale benzii magnetice (unul fundamental și celălalt constituit din elemente evenimențiale preluate din ritmurile zilnice ale vieții), autorul îi opune replicile situate în context ale unor instrumente ca : fagotul, trombonul, contrabasul, clarinetul ori ale percuției. Muzica global realizată impresionează prin plasticitatea sa, aliată unei esențializări proprii personalității compozitorului.

Interpreții-studenți : Daniela Udrescu — flaut, Iulian Abrudan — clarinet, Mihaela Nica — fagot, Costel Bejan — corn, Doru Müller — trombon, Ovidiu Bădilă — contrabas, George Pane și Emil Oprea — percuție și Cvartetul de coarde format din Amelia

Mihalcea — vioara I, Sergiu Nastasă — vioara a II-a, Marius Ungureanu — violă, Laurențiu Sbârcea — violoncel, și-au depășit cu strălucire condiția de „învățăcei", demonstrînd că valoarea nu ține seama neapărat de numărul anilor și că șansa întîlnirii cu muzica unui maestru, așa cum este Anatol Vieru, trebuie marcată de o evoluție interpretativă deosebită.

Sorin LERESCU

RECITALURI

Mihaela Martin — Steluța Radu

Calitatea pe care a dezvăluit-o — în plus față de acelea, numeroase și importante, de multă vreme știute — recitalul cuplului de renume național și internațional Mihaela Martin — Steluța Radu este capacitatea de a-și începe evoluția în forță, la cel mai înalt grad de incandescență ; calitatea aceasta le deosebește pe cele două interprete de marea majoritate a artiștilor (nu numai muzicieni, chiar), ce au nevoie de un timp oarecare pentru a demara, pentru a se încălzi treptat, atingînd abia după aceea cotele supreme ale arderii și iradierii. E foarte adevărat însă că programul însuși fusese special structurat spre a permite o astfel de lansare în miezul combustiei artistice — căci ce alt scop ar fi putut avea deschiderea cu spectaculosul dar puțin consistentul *Scherzo in do minor* de Brahms a unui concert ce cuprindea pagini de substanțialitatea *Sonatei „Kreutzer"* de Beethoven și a *Sonatei nr. 1* de Prokofiev ?

Remarcabil este, totuși, în acest program faptul că Mihaela Martin dovedește conștiința superioară a interpretului-vedetă ce-și înțelege și își asumă misiunea la care-l obligă însăși condiția sa : aceea de mentor al publicului. Vedeta fiind singura pe care publicul o urmează orbește, este de o însemnătate capitală pentru progresul auditoriului în receptarea artei sunetelor (și, în ultimă instanță, chiar pentru progresul muzicii în ansamblul ei) ca interpretul ce se bucură de acest statut privilegiat să-și conducă admiratorii nu numai prin peisajul creației clasice și romantice, atît de familiar tuturor, ci și prin acela rareori explorat, mai puțin cunoscut și mai deloc iubit al componisticii veacului nostru. Desigur că și în parcurgerea epocii celei mai gustate de melomani, interpretul poate găsi și dezvălui publicului său obiecte artistice ignorate, sau îi poate oferi ipostaze inedite ale celor binecunoscute — așa cum au și făcut Mihaela Martin și Steluța Radu, în *Scherzo*-ul lui Brahms (mai discret, accentuînd doar contrastul dintre tumultul cotropitor al scherzo-ului și lirismul — tensionat și el, totuși — al trio-urilor) și în *Sonata* beethoveniană (particularizată printr-o încărcătură de orgoliu și spirit eroic în mișcările extreme, printr-o undă de cochetărie ce tulbură puritatea jucăușă a părții mediane). Dar adevărata probă de măiestrie a constituit-o interpretarea *Sonatei* lui Prokofiev, demonstrînd cu cea mai mare elocvență calitățile de meșteșug și artă ale celor două instrumentiste : velocitatea fascinantă, dublată de o exemplară finețe a cizelării, știința subtilă a dozării efectelor, darul de a crea atmosfera de mister halucinant al primei și celei de-a treia mișcări, grotescul diabolic al părții a doua și violența vîrtejului dansant din final.

Studioul tînărului interpret

Închinînd concertul său din 8 mai aniversării Partidului Comunist Român, Studioul tînărului interpret a invitat pe podiumul Ateneului pe cîțiva dintre studenții Conservatorului bucureștean, laureați ai concursurilor naționale și internaționale. Super-competiția pe care o presupune confruntarea în fața publicului a unor astfel de vîrfuri ale tinerei noastre școli interpretative a constituit, desigur, principala atracție a serii — căci altminteri programul nu avea (nici nu putea avea, în aceste condiții) o coloană vertebrală, fiind întrutotul aidoma producțiilor interne pe care le organizează periodic toate instituțiile de învățămînt muzical. Cedînd deci întîietatea lui *cum, ce* s-a cîntat își păstrează semnificația, într-o evaluare critică, numai în măsura în care lămurește gradul de dificultate tehnică sau problematica stilistică pe care se exercita actul interpretativ în sine.

Vocea cristalină a sopranei Emilia Ciurdea și-a etalat așadar calitățile (virtuozitatea în pasajele de coloratură, precizia atacurilor dificile, finețea nuanțării, subtilitatea filajelor) mai cu seamă în *Hora staccato* de Dinicu-Bobescu (cu toate că și aici se simțea nevoia unei mai atente supravegheri a exactității intonației), în vreme ce pentru colega sa Anca Dămăceanu aria Violetei („Che strano") din *Traviata* a constituit textul apt să-i pună în valoare forța de penetrație a glasului, căldura expresiei, dramatismul autentic al trăirii. (De altfel, Ana Dămăceanu a cîntat deja în *Traviata*, pe scena Operei Române ; și acolo însă, ca și aici, o inadecvare a imaginii vizuale la frumusețea aceleia sonore diminuează efectul global al interpretării). Baritonul Alexandru Moisiuc demonstrează, cu atû-urile unei voci de calitate, capacitatea de a-și asuma cu egală convingere discreția sensibilă proprie liedului și forța angajantă a cîntecului patriotic, iar baritonul Marian Muncioiu — fiorul liric autentic și suflul dramatic indispensabil în interpretarea operei (cu aria lui Ștefan cel Mare din *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu), mai avînd de cîștigat însă în mobilitatea manevrării vocii pe scara nuanțelor și culorilor. Desigur că meritele celor patru cîntăreți au fost abil reliefate de acompaniamentul riguros și elegant al pianistei Doina Micu. Tot așa, Viorica Rădoi a reușit să anihileze, printr-un joc pianistic rafinat, crisparea violonistului Emil Stegar într-un Kreisler peste măsură de virtuozistic și să-l stimuleze pe coordonatele înțelegerii stilistice și ale expresivității, în *Sonatina* lui Mircea Chiriac.

Un microrecital pianistic — binevenit și ca popas în perindarea prea rapidă a atîtor interpreți — a reconfirmat predilecția lui Constantin Sandu pentru strălucirea virtuoză și pitorescul muzicii lui Albeniz și Debussy, Prokofiev și Silvestri, pe care le speculează cu inteligență și har. În fine, *Cvartetul în Fa* de Ravel a oferit componenților cvartetului „Eos" (Mihai Ionescu, Livia Neagu, Margit Birtalan, Eugen Fabris) prilejul unei veritabile demonstrații de măiestrie, reunind logica frazării și aceea a ierarhizării planurilor sonore, mobilitatea schimbărilor necontenite de priorități și sincronizarea desăvîrșită, autenticitatea stilului și farmecul atmosferei.

Luminița VARTOLOMEI

Maria Boga–Verdeș (Lieduri de Giorgios Vokos)

Privim de multe ori cu oarecare indiferență la ceea ce se întîmplă mai departe de spațiul nostru de cultură, crezînd că egocentrismul poate legitima și o anumită scară de valori proprii. Din cînd în cînd această senzație limitatoare se redimensionează în contactul cu personalități artistice din afara cadrului nostru de observație directă.

Un astfel de moment l-a constituit recitalul sopranei ieșene Maria Boga-Verdeș, secondată la pian de Vasile Tarnavski ; cei doi au interpretat (de această dată cuvîntul se exprimă esențialmente) lieduri compuse de un important compozitor grec contemporan : Giorgios Vokos.

Recitalul desfășurat în ambianța deosebită a Muzeului de Artă al Republicii, în cadrul stagiunii camerale a Filarmonicii „George Enescu", a revelat celor prezenți calitățile de marcă ale sopranei Maria Boga-Verdeș, artistă completă, de o cuceritoare sinceritate a expresiei. Cele 15 lieduri compuse de Giorgios Vokos au constituit pentru soprana ieșeană momente de subtilă reliefare dramatică. A impresionat vocea sa timbrată, cu armonice generoase, condusă cu finețe și siguranță în universul sonor descris, alături de o prezență scenică distinsă și motivată totodată ideatic.

Parcurgînd într-un crescendo emoțional drumul de la un lied la altul, de la candoarea simțirii din *Secretul meu* sau lirismul din *Seară de primăvară*, pînă la tragismul și forța trăirii din *Cîmpul morții*, *Cordelia* sau *Unde te duce soarta*, Maria Boga-Verdeș a realizat un edificiu dramatic dens, structurat sensibil și convingător.

Pianistul Vasile Tarnavski a intuit exact volutele expresiei solistei, contribuind totodată cu propria personalitate artistică la conturarea sensurilor fiecărui lied în parte.

Cele 15 lieduri ascultate reprezintă concretizarea unor opțiuni stilistice relativ diferite ale compozitorului grec. Apelînd la virtuțile formei *A B A*, la tenta de culoare impresionistă sau, mai recent, la recitativul dramatic, Giorgios Vokos nu uită să fie ancorat în specificul național căruia îi aparține, realizînd o muzică vie, plină de sensuri (versurile aparțin unor poeți greci contemporani sau chiar compozitorului).

O fericită comuniune între muzică și transpunerea ei artistică, totul sub semnul distinct al valorii.

Sorin LERESCU

Cvartetul „Clasic"

Dacă ar fi să întocmim un top al partiturilor care prezintă dificultăți în restituirea spiritului lor, cele mozartiene ar ocupa, desigur, unul din primele locuri. Mai ales cvartetele. Căci, dincolo de anevoințele proprii genului, cvartetele lui Mozart degajă, la nivelul semnificațiilor, o anume labilitate, ambiguitate chiar, izvorîtă poate din profunzimea formulărilor simple și directitudinea sensurilor din alcătuirile complexe. După cîteva apariții în concerte cu muzici contemporane (chiar de avangardă), cvartetul „Clasic" (Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Eugenia Deaconu, Teodor Pașol) — onorîndu-și într-un fel numele — a plonjat în acest cîmp stilistic al creației mozartiene. Cu succes, am spune noi. Un succes datorat, în principal, bunului simț care i-a orientat pe instrumentiști în decodarea sensurilor partiturilor interpretate. Cu evidență în primele trei cvartete (*K.V. 155, 589* și *156*) unde jovialitatea gestului interpretativ a constituit, prepondernt, maniera (tipic mozartiană) de comunicare a inflexiunilor lirice or dramatice. Desigur că pînă la desăvîrșire mai este o oarecare distanță ce poate fi recuperată prin conștientizarea tuturor particularităților stilistice ale muzicii lui Mozart. În acest fel și tempourile vor fi cele firești, adică cele născute din succesiunea deplină, inechivocă a evenimentelor sonore. Nu ca în *Cvartetul K.V. 590* unde aglomerarea evenimentelor sonore exceda însăși posibilitatea consumării lor în conștiința ascultătorului, fiind, în orice caz, exterioară caracterului muzicii mozartiene. Întristătoare a fost puținătatea publicului prezent în sala Dalles, fapt care invalidează însă accentele din unele glasuri conform cărora muzica modernă ar fi cauza îndepărtării spectatorilor de instanța de concert. Lentilele trebuie schimbate. Poate chiar și ochii care privesc...

Liviu DĂNCEANU

Hans Eckart Schlandt

Scriam într-o cronică anterioară dedicată organistului Hans Eckart Schlandt că recitalurile sale vădesc întotdeauna preocuparea de a oferi publicului programe atractive, astfel structurate încît să îmbine latura de inedit cu interesul artistic major. Nu pot decît să repet aceeași afirmație cu prilejul noului său recital susținut la orga Ateneului Român, care a cuprins — într-un desăvîrșit echilibru al succesiunii generațiilor de compozitori pentru orgă — piese de cîte doi autori din secolele XVIII (Georg Böhm și Johann Sebastian Bach), XIX (César Franck

și Max Reger, care face trecerea spre secolul nostru) și XX (Johann Nepomuk David și Tudor Ciortea).

După mini-dipticul *Preludiu și fugă în re minor* de Georg Böhm — muzician de tranziție între Buxtehude și Bach, pe care l-a influențat la începuturile creației acestuia pentru orgă —, Schlandt a ales din repertoriul bachian un scurt *Trio BWV 655*, parcurs cu o registrație discretă, și apoi o lucrare celebră, *Preludiu și fugă în la minor BWV 543*, din care în special *Fuga* a reprezentat culminația întregului recital prin perfecta colaborare între manuale și pedalier în redarea circulației polifonice a temei. Schlandt s-a impus aci, din nou, ca un virtuoz al orgii în sensul total al termenului, ceea ce include nu numai stăpînirea deplină a diferitelor claviaturi ale instrumentului, ci și arta registrației, a mixturilor de timbre ; el știe să folosească schimbările de registre nu ca un joc gratuit al sonorităților, ci pentru a marca diferite variațiuni ale unei teme sau a sublinia trecerea de la o secțiune la alta a unei lucrări. În *Fuga* de Bach, arta sa a fost, sub acest raport, pilduitoare, ductilitatea frazării conferind execuției sale o plasticitate uimitoare.

L-am reîntîlnit apoi pe Schlandt într-o lume sonoră total diferită reprezentată prin *Pièce héroique în si minor* de César Franck, de o formă liberă, în care organistul „prinde" sau abandonează linii melodice a trei teme cu aspect de improvizație. Și aci, registrația a fost elaborată cu un gust desăvîrșit. La polul opus s-a situat dipticul *Fantezie și fugă pe tema BACH* de Max Reger, de o formă foarte clar elaborată, deși de o inspirație nu prea generoasă. Aci, Schlandt a știut să confere lucrării sonorități grandioase și contrastele violente caracteristice pentru neoromantismul regerian în plină afirmare, fără a neglija să evidențieze tema BACH, care apare și reapare mereu, față în față cu mereu noi contravoci. Din muzica secolului XX, Schlandt a ales *Ciacona în la minor a* austriacului Johann Nepomuk David, un polifonist modern, dar un experimentator accesibil, prelucrînd teme în limitele formei variaționale clasice dar cu multă fantezie. În fine, dintre cele trei lucrări dedicate de brașoveanul Tudor Ciortea orgii (*Partita I* — 1974, *Partita II* — 1975, *Elegie* — 1977), brașoveanul Hans Eckart Schlandt s-a oprit asupra celei dintîi, finisată de compozitor după consultarea prealabilă a interpretului. Traducînd în fapt intențiile autorului, Schlandt a început piesa subliniind prin registrație caracterul molcom al temei, ca o poveste populară de demult, și adăugîndu-i apoi cromatismele și armoniile modale românești, parcă „zise" din fluier, pe parcursul variațiunilor cu diferite atmosfere în care a păstrat însă orientarea generală inițială.

Un „bis" din Bach (coralul *Herzlich tut mich verlangen)* a readus tente fine și diferențiate, cu ajutorul cărora Schlandt știe să clarifice ca printr-un vitraliu melismele țesute în jurul temei de „cantus firmus". Arta lui Hans Eckart Schlandt a fost aci, ca în tot recitalul, la înălțimea unui maestru al orgii aflat pe culmile carierei sale.

Edgar ELIAN

Treptele afirmării artistice

Într-una din după-amiezele consacrate tinerilor interpreți (18 mai), Filarmonica a invitat pe podiumul sălii Studio a Ateneului pe flautistul Mihai Maxim și pe violonistul Șerban Mereuță.

Mihai Maxim — elev în clasa a X-a la liceul „George Enescu" — s-a oprit asupra unui repertoriu variat prin care a pus în valoare expresivitatea inconfundabilă flautului deopotrivă cu verva strălucitoare. I-au fost, în acest sens, de cel mai bun augur pagina enesciană (*Cantabile* și *Presto)*, piesa *Martie* de Marțian Negrea și *Concertino* de Chaminade. Tînărul muzician dovedește o structură preponderent lirică, înclinația spre tușele sensibile, calde, totul slujit de suplețea tehnică remarcabilă. Mai puțin „construită" ne-a apărut *Sonata în la minor pentru flaut solo* de Bach (ca primă piesă din program ea a înregistrat poate reculul impactului cu publicul).

Temperamentul lui Șerban Mereuță este nestăvilit ; el impresionează încă de la primele măsuri, manifestîndu-se cu un patos pe care rigoarea construcției bachiene (*Alemanda, Couranta, Sarabanda* și *Giga* din *Partita a II-a)* l-a modelat benefic și căruia *Sonata a IV-a* de Ysaye i-a exploatat din plin resursele în desfășurările largi, postromantice. Șerban Mereuță s-a „odihnit" apoi în *Impromptu*-ul concertant de Enescu, pentru a încheia cu *Variațiunile pe coarda sol* de Paganini. Un program de virtuozitate al cărui nivel de realizare anunță încă un nume în prestigioasa noastră școală interpretativă.

Acompaniamentul pianistei Sorina Dobrescu a fost de cea mai elevată factură, valorificînd în mod optim virtuțile artistice ale celor două noi tinere speranțe.

O săptămînă mai tîrziu, pe aceeași scenă au evoluat alte două tinere aspirante la confirmarea publicului, de data aceasta două absolvente ale Conservatorului bucureștean : harpista Judith Wunderlich și violoncelista Luiza Nancu.

Judith Wunderlich pare făcută anume pentru harpă. Ea este o bună cunoscătoare a posibilităților ca și a limitelor acestui instrument. Cu o excepțională muzicalitate, finețe a desenului, Judith Wunderlich ne-a introdus într-o lume care îi aparține și anume cea a *Impromptu*-ului de Fauré (urmărindu-i subtilitățile armonice, poezia acestei muzici) sau a *Dansurilor* lui Debussy — transparente, imateriale aproape, într-o ideală contopire timbrală cu pianul (partitura acestuia a fost susținută de Sandu Constantin, student în anul II). Recunoaștem aici desigur și viziunea profesorului ei, Ion Ivan Roncea. Același cult al detaliului a prezidat și la realizarea *Sonatei* de Dumitru Capoianu, care necesita însă o mai marcată evidențiere a elementelor de contrast, mai multă anvergură.

Harpista Judith Wunderlich este dotată cu calități muzicale care, valorificate și în continuare pe această linie o vor situa printre instrumentiștii de elită, mai ales în genurile camerale.

În literatura pentru violoncel, *Suita a V-a*, în do minor de J. S. Bach, *Suita a II-a* în re minor de Reger și *Sonata* de Kodály focalizează puncte distincte în dinamica limbajului muzical. Le leagă totuși caracterul monumental, sobrietatea exprimării. Asocierea lor în cadrul aceluiași recital presupune disponibilități speciale pe planul tensiunii interioare, a energiei pe lîngă o tehnică desăvîrșită. Violoncelista *Luiza Nancu* a interpretat acest program cu o surprinzătoare maturitate, fără „distorsiuni" în fluidul frazării riguroase, cu alură concertantă a lucrării bachiene, iluminînd generoasele linii melodice din complexa scriitură armonico-polifonică a paginii regeriene. Luînd în considerație astfel de disponibilități, seriozitatea actului interpretativ, întrevedem și în această proaspăt absolventă o bună solistă a scenelor noastre de concert.

Michaela ROȘU

CONCERTE EDUCATIVE

Stagiunea concertelor educative pentru elevii școlilor generale, organizată de Filarmonica „George Enescu", atrage la Ateneul Român, în diminețile de duminică, un tineret mai numeros cînd afișul anunță muzicieni din generația lor, decît atunci cînd pe podium concertează „cei mari". Am regretat deaceea că mult prea puțini elevi au părut interesați de un program destul de substanțial al formației

CONSORTIUM VIOLAE

Concertul susținut de micul grup condus de violista Sanda Crăciun a început cu *Timpul regăsit (după manuscrise de la Putna)*, una din cele mai inspirate compoziții de Myriam Marbe, dedicată în 1982 chiar acestui ansamblu și reluată mai recent într-un concert dirijat de Ludovic Baci. Deși scrisă pentru un grup cameral (septet cu solo vocal), lucrarea prezintă dificultăți de coordonare a interpretării care au justificat și de data aceasta invitarea unui dirijor (Anatol Vieru), pentru cît mai exacta evaluare a raportului între melosul bizantin inspirator și jocul coloristic în neîncetată transformare, de la melopeea violelor da gamba și solo-ul de Blockflöte bas, ca o voce omenească tînguitoare venită de departe, pînă la pulverizarea sonoră din final, cînd discursul muzical se pierde treptat, ca dus de rafale de vînt. Vocalizele concepute inițial pentru soprană (și interpretate ca atare de Emilia Petrescu la prima audiție) au fost preluate — ca și la concertul precedent dirijat de Ludovic Baci — de către tenorul Vladimir Deveselu, care a valorificat cu succes, în unele pasaje, și tehnica sa de contra-tenor.

Tot sub conducerea lui Anatol Vieru a urmat apoi *Concertul brandenburgic nr. 6 în si bemol major* de Bach, în formula originală din manuscrisul bachian de la Köthen, adică pentru două viole, două viole da gamba, violoncel și bas continuu (contrabas și clavecin), în care celor două viole și violoncelului li se rezervă un rol solistic, adeseori cu figurații de virtuozitate. Executată astfel, într-o manieră camerală, lucrarea își recîștigă virtuțile inițiale, dîndu-ne ocazia să realizăm distanța care ne separă de interpretările furtwängleriene ale *Brandenburgicelor* cu o orchestră de 80 de persoane ! Vieru a rezolvat în bune condițiuni dificilele probleme legate de stilul contrapunctic sever al unor secțiuni (de pildă canonul celor două viole la distanță de numai o optime în ritornela părții I), deși ne-ar fi plăcut să diferențieze mai clar tempii celor trei părți, mai ales propulsarea forțelor ritmice irezistibile ale *Allegro*-ului final în raport cu *Adagio ma non tanto* central.

Fără dirijor s-au cîntat *Cinci simfonii* (de fapt introduceri sau interludii) din *Cantatele nr. 18, 68, 76 150, 196* de Bach, unde cvintetului de coarde (trei viole, două gambe) i s-a adăugat orga (Iosif Sava) de la discrete acompaniamente pînă la pasaje furtunoase „per organo pleno". În final, *Simfonia burlescă* de Leopold Mozart ne-a convins odată mai mult de lipsa de har a lui Mozart-senior, în cazul de față și de lipsa sa de haz, căci lucrarea nu prezintă — în ciuda titlului ei și a unor subtitluri de părți ca *Paiațe, Il Signor Pantalone, Arlechino* — nicio urmă de umor, totul fiind de o dezarmantă platitudine.

Întregul concert — prezentat pe înțelesul elevilor din sală de către Corneliu Rădulescu — a vădit efortul meritoriu al componenților grupului de a face față exigențelor unui program presărat cu capcane tehnice de tot felul, pe care au știut să le rezolve cu profesionalism, mai puțin însă cu corectitudinea intonațională indispensabilă, care a fost adeseori (mai ales la violistele Sanda Crăciun și Emilia Nădejde) în suferință.

La închiderea stagiunii concertelor educative, sub cupola Ateneului a apărut

ORCHESTRA SIMFONICĂ A LICEULUI DE ARTĂ „GEORGE ENESCU"

în fața unui numeros public de tineret, care și-a manifestat cu entuziasm adeziunea la realizările artistice ale colegilor lor muzicieni. Dirijorul Nicolae Racu s-a impus din nou, cu acest prilej, ca un „causeur" agreabil, care știe să presare mici elemente anecdotice în expunerile sale fluente, lipsite de orice ariditate „ex cathedra", în cazul de față despre genurile concertului și simfoniei.

Ilustrațiile au cuprins părți din concerte de vioară de Vivaldi *(Iarna* din *Anotimpurile)*, Bruch *(nr. 1 în sol minor)*, Glazunov *(în la minor)* și din *Simfonia nr. 6 „Patetica"* de Ceaikovski. Am apreciat talentele remarcabile ale celor trei soliști, cu toții elevi ai Liceului „George Enescu", printre care Florin Moldoveanu (clasa a XII-a, concertmaestru al orchestrei) — deși anunțat în ultimul moment pentru a interpreta pagina vivaldiană în locul unui concert pentru două piane, anulat din motive tehnice — a vădit deplină siguranță, muzicalitate autentică, sinceritate expresivă și un stil direct, fără căutări de efecte. Colegul său mai tînăr Liviu Ailincăi (clasa a X-a) a realizat în Bruch un *Adagio* meditativ, cu sobrietate, fără sentimentalism desuet, și un *Final* de mare agilitate violonistică, în care nu i-aș reproșa decît tonul nu prea penetrant (sau a cîntat orchestra prea tare ?). În *Allegro-Finale* din Glazunov, Sarah Meltzer (clasa a XII-a) s-a afirmat printr-o tehnică

de mare virtuozitate, demonstrată pe tot parcursul execuției, inclusiv în dificila temă în duble coarde, pe care a interpretat-o cu aplomb solistic, dar cu intonații imprecise.

În finalul concertului, pe primul plan al atenției s-a situat orchestra însăși, dînd o probă concludentă a maturității membrilor ei într-o pagină de dificultatea *Scherzo*-ului *(Allegro molto)* din *Patetica* ceaikovskiană. Nicolae Racu a știut aci să insufle ansamblului simțul progresiunii dramatice, împingînd elementul spectacular, eroic, pînă la o frenezie corespunzînd desigur elanului tineresc al elevilor instrumentiști, deși un asemenea elan tineresc, culminînd în asurzitoarea sonoritate *fff* a alămurilor, s-ar fi cerut ținută mai strîns sub control, căci ceea ce contează în ultimă instanță — chiar și la Ceaikovski ! — este *calitatea* și nu *cantitatea* sonoră.

E. E.

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

Cel de al II-lea Festival muzical internațional de la Moscova

Răspunzînd invitației Uniunii Compozitorilor sovietici, am avut prilejul să particip la cel de al II-lea Festival muzical internațional de la Moscova, care s-a desfășurat în perioada 15—25 mai.

Desfășurat sub genericul „Pentru umanism, pace și prietenie între popoare", cel de al II-lea Festival de la Moscova s-a constituit într-o amplă manifestare muzicală cu caracter internațional, avînd în vedere atît numărul concertelor, cît și diversitatea creațiilor programate, aparținînd numeroșilor compozitori, vîrstnici și tineri, din diferite țări ale lumii.

Astfel, în cele 10 zile ale Festivalului au fost programate 24 de concerte — simfonice și camerale — în ale căror programe au fost cuprinse lucrări aparținînd unui număr de aproximativ 120 autori, din peste 50 de țări, mai apropiate sau mai îndepărtate, din toate continentele.

Am remarcat efortul deosebit al tuturor formațiilor artistice, orchestrelor, soliștilor și dirijorilor din Moscova și din alte localități din U.R.S.S. care au interpretat la un înalt nivel artistic lucrările prezentate în concerte.

Totodată, este de apreciat larga participare a publicului la toate manifestările, sălile fiind pline de fiecare dată, avînd în vedere faptul că erau programate 2—3 concerte pe zi la diferite ore, unele nu dintre cele mai potrivite, respectiv la ora 12, la ora 16 și la ora 20.

Prin varietatea programelor și nivelul interpretării, prin prezența în sălile de concert, cu mici excepții, a autorilor ale căror lucrări au fost programate, prin contactele realizate între muzicienii participanți, cel de-al II-lea Festival muzical internațional s-a transformat într-o adevărată sărbătoare a muzicii de pretutindeni, reunind compozitori, muzicologi și creații din diferite țări într-o amplă simfonie a păcii și prieteniei între popoare, țelul suprem al lumii contemporane.

Tocmai de aceea, sînt de apreciat efortul Ministerului Culturii din U.R.S.S. și al Uniunii Compozitorilor sovietici, modul în care a fost conceput și organizat acest festival, președintele Comitetului de organizare fiind distinsul muzician Tihon Hrenikov — președintele Uniunii Compozitorilor sovietici.

Mi-a făcut plăcere faptul că în cadrul concertelor am audiat și creații ale compozitorilor din România socialistă.

Cele două lucrări ale compozitorilor români care au fost programate în Festival, una aparținînd compozitorului Ion Dumitrescu (este vorba despre *Concertul pentru orchestră de coarde*, iar a doua, *Dublul concert pentru vioară și violoncel* de Anatol Vieru) s-au bucurat de o foarte bună interpretare și au înregistrat un succes — după părerea mea — binemeritat din partea publicului spectator, al presei și al specialiștilor.

Mă folosesc de acest prilej pentru a mulțumi Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. în numele meu și al colegilor cu care am fost la Moscova, pentru invitația de a participa la cel de al II-lea Festival muzical internațional și le urez succes în organizarea celei de a III-a ediții a festivalului care va avea loc peste 4 ani.

prof. univ. Nicolae CĂLINOIU
Președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România

Festivalul „Primăvara la Praga"

Muzica cehă contemporană se dezvăluie într-o multitudine de ipostaze, avînd însă o unitate de concepție bine definită. Efervescența creatoare actuală, oricît de diversă ar fi, aparține aceleiași mari tradiții cunoscută de veacuri. Viguroasă, bine ritmată în mișcări repezi, în alternanță cu mișcările lente, nostalgice și poetice, ea are o remarcabilă forță de comunicare, structurîndu-se de cele mai multe ori în forme arhitectonice clare și concise.

Cu ocazia Festivalului „Primăvara la Praga", Uniunea Compozitorilor din țara gazdă ne-a pus la dispoziție unele din cele mai semnificative lucrări actuale, fapt ce ne dă posibilitatea să admirăm procesul de sinteză original realizat în ultimii ani, de școala muzicală cehă, între tehnica contemporană de compoziție și sursele intime ale folclorului, rădăcini ce se pierd în adîncurile spiritualității slave.

Simfonia a II-a, „Sinfonia Pacis" — compusă de Viktor Kalabis, lucrare ce reprezintă de altfel axa de creație a compozitorului, afirmă cu convingere, printr-o muzică densă, esențializată, dăltuită în patru mișcări, ideea propusă, lăsînd în ascultător să continue rezonanțe tulburătoare.

Sonata pentru vioară și pian op. 58 a aceluiași compozitor (1982), aduce unele inovații în scriitură, dar după propriile afirmații, „aceste inovații sînt imperceptibile pentru ascultător, deoarece ele nu sînt puse în valoare, ci trebuie să servească exclusiv conținutul muzical" — idee care atestă necesitatea indiscutabilă a unui conținut cu mesaj ideatico-emoțional.

Sentințele pentru trompetă și pian de Klement Slavický (1982) ne introduc în universul spiritual morav. Imaginate într-o scriitură modernă de virtuozitate, cu subtilități timbrale de mare cunoscător, cele patru părți : *Dramma, Ludi, Visione* și *Capriccio diabolico* sugerează mai degrabă un *duo,* pianul și trompeta avînd funcții egale în ansamblu, substanța sonoră devenind astfel mai densă.

Minutele primăverii, pentru cvintet de suflători, de Ctirad Kohoutek se impun printr-o muzică plină de prospețime, tonică și delicată în același timp, cu transparențe și culori pastelate, cu jocuri de umbre și lumini realizate printr-o tehnică nervoasă de dezvoltări continue a unor micro-motive. Ctirad Kohoutek își dezvăluie tendința actuală a eforturilor sale creatoare dorind să scrie „o muzică cu program, o muzică al cărei conținut să răspundă necesităților omului contemporan".

Mișcarea simfonică *Kriptogramm* de Jiři Pauer (1974) reprezintă un omagiu adus de compozitor profesorului său Alois Haba. Muzica solemnă, festivă, se structurează într-o arhitectură de catedrală gotică, sursa primară a lucrării pornind de la motivul format din patru sunete, motiv ce reprezintă numele HABA. Virtualitățile primare se acumulează treptat cu energii noi, într-o evoluție crescîndă pînă la un punct culminant, prin tehnica variațională continuă, concentrînd din ce în ce mai mult material tematic.

Lucrarea *Echos,* a tînărului compozitor Jan Málek (1983), dedicată Trio-ului de marimbe din Praga, poate fi considerată o continuare logică a seriei de compoziții în care autorul utilizează exclusiv elemente melodice și ritmice pe o singură temă. În cazul de față, tema introducerii, care folosește cele 12 sunete ale scării cromatice — într-o manieră absolut tonală — și care acuză anumite filiații cu cîntecul popular, se desfășoară liber într-o serie de variațiuni, folosind toate procedeele polifonice posibile.

Petr Eben, prin cele *Șase cîntece de dragoste,* restructurează ingenios, într-o viziune contemporană spontană și naturală, melodii vechi, dar minunate, ale Evului Mediu.

Muzica lui Jiři Matis reprezintă o lume specifică, în sensul unei confesiuni lirice ce reflectă impresiile sale extrem de personale. Sfera cea mai apropiată a expresiei sale muzicale este domeniul muzicii de cameră, unde folosește cele mai variate combinări de instrumente. *Muzica matinală,* pentru orchestră de coarde, două trompete și instrumente de percuție impresionează ascultătorul printr-o muzică clară, sinceră, armonioasă, compozitorul reușind să exprime cu toată forța adevărul său lăuntric.

Iată numai cîteva nume și cîteva lucrări, care însă ne permit să afirmăm existența unui palmares bogat, variat și original al creației muzicale contemporane cehe.

Carmen PETRA-BASACOPOL

Festivalul muzical din Dresda

Dresda cîntă și face muzică — denumirea manifestării de masă, programată întotdeauna într-o sîmbătă sau duminică, spre sfîrșitul anualului Festival care situează „Florența de pe Elba" între centrele artistice de anvergură mondială — ar putea foarte bine caracteriza întreaga sărbătoare a artei sunetelor la care am asistat. În cîțiva ani de existență, reuniunea muzicală din frumosul oraș, renăscut din ruinele distrugerilor barbare și monstruoase ale războiului și devenit pe drept cuvînt o mîndrie a Republicii Democrate Germane, și-a dobîndit o identitate de neconfundat, o tradiție proprie și o amploare menite să desemneze *evenimentul* urmărit într-adevăr de întreaga suflare a țării și antrenînd tot mai mult și participări internaționale de răsunet. Festivalul își are orgoliul său — un orgoliu frumos și justificat de eforturile considerabile depuse pentru ridicarea și menținerea lui la un nivel reprezentativ, în tot înțelesul cuvîntului. Din această cauză, datele statistice pe care, de fiecare dată Doctorul Höntsch, directorul Festivalului, le formulează în conferința de presă finală se ridică deasupra exac-

tității lor numerice pentru că — nivelul concertelor și spectacolelor fiind în mare măsură de la sine înțeles — el semnifică faptul social, adică posibilitatea creată tot mai multor iubitori ai frumosului de a se împărtăși din autenticele comori de artă care le sînt puse la îndemînă. Se cuvine deci să amintim de cifra de 106 manifestări ale Festivalului din Dresda — ediția 1984, de cei circa 100.000 spectatori care le-au urmărit, de cele 111 organe de presă acreditate pe lîngă organizatori și cărora li se creează condiții excelente pentru a le putea oglindi etc. Amploarea deosebită a întîlnirii muzicale de anul acesta trebuie pusă în legătură și cu cea de a 35-a aniversare a R. D. Germane, iar ea prefațează totodată realizarea spre care se îndreaptă gîndurile întregii suflări artistice a țării, redeschiderea, în iarna viitoare, la 13 februarie 1985, a faimoasei *Semper Oper* din Dresda, exact în ziua în care, cu patru decenii în urmă, edificiul cădea pradă vandalismului războiului.

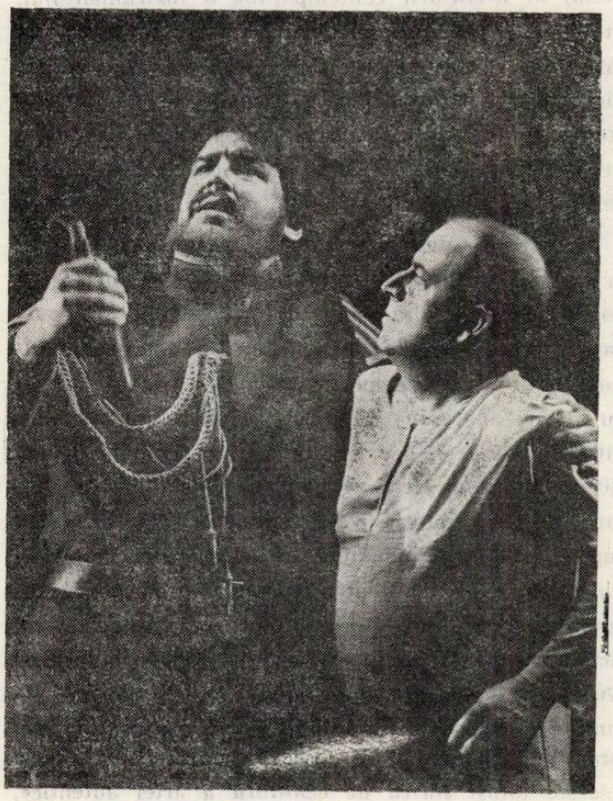
De multe ori, mă întreb care este cea mai bună cale pentru a reda esența unei asemenea bogate înșiruiri de fapte de muzică, de natura celei aci comentate — și de astă dată m-am decis să reconstitui un succint „film" al celor urmărite, lăsînd poate cititorilor plăcerea de a-și alcătui propria lor selecție, diferențiată după gusturi, opinii, înclinații. Deci, am ajuns la Dresda în după amiaza de 26 mai, prea tîrziu ca să mai pot participa la reprezentația, programată la ora 17 00, cu o versiune reputată ca originală și modernă a baletului *Romeo și Julieta* de Prokofiev dăruită de Opera din Dresda, dar la timp ca să mă întîlnesc, în sala festivă a Palatului Culturii, cu Filarmonica orașului, aceeași care ne-a vizitat la Festivalul „Enescu" din 1981. Dirijorul este cehoslovacul Jiří Bělohlávek, cu înfățișare atrăgătoare și gestică suficient de antrenantă ca să se poată încadra tipului de șef de orchestră de succes al zilei de astăzi, fără să poată fi vorba totuși de o concepție definit caracterizată a interpretării. Plăcerea cea mare este reîntîlnirea cu un muzician de aleasă ținută, praghezul Petr Eben, compozitor reputat și organist de marcă, cunoscut cu mulți ani în urmă dintr-o vizită la noi și prezent în program cu mișcarea simfonică *Vox clamantis* pentru trei trompete și orchestră — o muzică de solidă structurare neoclasică dar în același timp de un patetism sobru, de un mesaj umanist pătrunzător, care caracterizează îndeobște creația lui Petr Eben. Solistul programului este universal reputatul mozartian Paul Badura-Skoda, care ne cîntă, cu fluența-i vieneză, *Concertul în mi bemol major* KV 482. El ne reamintește că vibrația omenească autentică rămîne totuși preferabilă unei asemenea faime stilistice incontestabile : oare de ce, de cîte ori îl ascult, rămîn mai mult sau mai puțin indiferent ? În fine, poeme simfonice, dintre cele mai puțin cunoscute, ale lui Smetana, un omagiu adus memoriei astrului clasicismului muzical ceh, la centenarul morții sale. Un prilej să ne reconfirmăm încredințarea asupra autenticității vocației muzical-programatice a autorului *Vltavei*.

Duminică 27 mai dimineața, la ora 11, aceeași sală se regăsește, plină ca totdeauna, la recitalul organistului Werner Jacob, din R. F. Germania, un instrumentist învățat și după cum se vede, doritor nu numai să-și obțină succesul asigurat prin recurgerea la obișnuiții „cai de bătaie" ai repertoriului clasic : el ne prezintă convingător creația organistică din R. D. Germană prin *Diagramm*, a celui mai important compozitor al Dresdei, Siegfried Köhler (n. 1927), *structum III* de Lothar Voigtländer (n. 1943) și *Piesă de orgă 84* a lui Friedrich Goldmann (n. 1942), adăugîndu-le propriilor sale *Trei metamorfoze pe teme de Max Reger* ; este revelator să poți trasa un asemenea peisaj al literaturii contemporane a instrumentului, în care persistența modelelor clasice cedează la răstimpuri locul noii concepții asupra variațiunilor, dispozițiilor improvizatorice actuale, tensiunilor extreme ale sufletului modern. După care, eternul și binefăcătorul Johann Sebastian Bach unifică, reconfortant, toate simțirile.

În aceeași duminică, seara, premiera *Wozzeck* la Opera din Dresda — de astă dată, fără nici o îndoială, marcînd culmea absolută a Festivalului. Ascultasem adesea înregistrări cu muzica operei lui Alban Berg, dar o vedeam pentru prima oară pe scenă: cu cît ne apare mai completă ! Deși n-am cunoscut alte montări, cea la care am asistat, semnată de regizorul Joachim Herz, pare a fi cea ideală : un comentariu al său, publicat în programul de sală, ne indică faptul că fiecare amănunt al mișcării personajelor, natura decorului, gradația tensiunii spectacolului reies strict din cunoașterea adîncă a muzicii și de aceea *organicitatea* întregului este atît de puternică. Nu se exagerează asupra apăsării și sumbrului — cum ne-am fi așteptat, ținînd seama de tradiția expresionistă germană. În această dramă sfîșietoare, se găsește totuși *starea de echilibru* a artei autentice, iar mobilitaea inspiratoare a cadrului scenic *ajută* publicul să reziste încordării sufletești, să nu se scufunde în deznădejde. Magistral ! — deși nu-mi plac exclamațiile în cadrul aprecierilor critice. Din distribuție, pe lîngă un *Wozzeck* aparent mașinal și umil dar în fapt grandios în statura sa dramatică (Karl-Heinz Stryczek)), menționăm un *Hauptmann* (Căpitan) extraordinar ca vehemență grotescă a *acutului* său, înfigînd-ne în creier formulele stupizeniei agresive (Peter Menzel). Memorabilă deasemenea interpreta *Mariei* (Agnes Habereder), trăindu-și și cîntîndu-și drama cu o angajare interioară totală și în același timp aducînd o pată necesară de frumusețe în orizontul alminteri total întunecat al operei ; o mențiune specială pentru scenografia remarcabilă a lui Benhard Schröter, precum și pentru eficiența dramatică a coregrafiei lui Roland Giertz, care crează adesea climatul acelor „petreceri spectrale" atît de conforme cu spiritul unor asemenea spectacole, în

cărc caricaturalul și urîtul devin înalt estetice prin funcția lor critică.

Pe muzicianul japonez Hiroshi Wakasugi, care a asigurat conducerea muzicală a spectacolului *Wozzeck* aveam să-l regăsim la pupitrul aceleiași admirabile *Staatskapelle* din Dresda într-un concert simfonic (1 iunie) în care, după grandiolcventul *Preludiu festiv* op. 61 de Richard Strauss și după o execuție de un bun nivel obișnuit a *Simfoniei concertante în mi be-*



Wozzeck (Karl-Heinz Stryczek)
și
Tamburmajorul (Elliot Palay)

mol major KV 364 de Mozart (soliști virtuozii sovietici Vladimir Spivakov — vioară și Iuri Bașmet — violă), atenția ne-a fost atrasă de *Simfonia lirică* op. 18 de Alexander *(Zemlinsky);* este vorba de șapte cîntece simfonice, după poeme de Rabindranath Tagore, pentru soprană, bariton și orchestră. Zemlinsky, muzician vienez legat de Schönberg prin legături de rudenie și navigînd în apele postromantismului de tip Mahler, cunoaște un puternic reviriment în ultimele două decenii, cu toate că nu învederează o personalitate creatoare de anvergura și originalitatea acestor mari vecini. Faptul că îndeosebi muzica sa de cameră relevă frumuseți convingătoare s-a simțit și pe parcursul *Simfoniei lirice,* în care mai cu seamă acele lieduri ale sopranei (Sdith Wiens) orchestrate mai aerat și economic ne-au atras în primul rînd atenția.

Interpreții japonezi au fost din plin prezenți la sărbătoarea muzicală a Dresdei, Orchestra Filarmonică din Tokyo fiind aplaudată aci sub conducerea lui Tadaaki Otaka (29 mai). Dacă în uvertura la opera *Ruslan și Ludmila* de Glinka ne-a lipsit întrucîtva verva și strălucirea, în schimb *Simfonia a cincea* de Șostacovici a pus în lumină rafinamentul și virtuozitatea de înaltă clasă ale instrumentiștilor oaspeți. Aderența la spiritul muizicii, mai palidă la început, a crescut treptat, culminînd în ultimele mișcări ale monumentului sonor : japonezii rămîn în primul rînd maeștri a cizelării detaliului și ai culorilor rare și delicate. Contribuțiile acelor instrumente însingurate, tipice scriiturii lui Șostacovici, au fost adesea exemplare (de pildă flautul solo) iar nuanțele de *pianissimo,* la limita audibilului dar totuși perfect penetrante — impresionante. Același program ne-a mai prilejuit și prima audiție mondială a unui *Concerto* pentru violoncel și orchestră, subintitulat *Orion și Pleiadele* al celui mai reputat maestru al componisticii contemporane joponeze, Toru Takemitsu : atmosfera stelară, un anume simț al poeziei interioare dau lucrării o atracție aparte, făcută din contemplarea îndelungă, din savurarea stărilor sufletești de elevație și meditare. Aspecte excelent valorificate de cîntul matur și expresiv al violoncelistului Tsuyoshi Tsutsumi.

Cu mare plăcere am urmărit acea constantă a Festivalului pe care o marchează apariția unuia din celebrii fii muzicali ai Dresdei, tenorul Peter Schreier, într-un recital (la pian Norman Shetler) urmărit de 2500 de ascultători (28 mai) : mai rar o asemenea asistență la o delicată înșiruire de lieduri de Beethoven și Mendelssohn Bartholdy. Schreiner oferă satisfacțiile unei voci sonore și deschise, pusă în slujba unei afecțiuni de bijutier al sonorităților și rezonanțelor intime : un stilist dublat de o totală spontaneitate și naturalețe. Mereu excelent !

De data aceasta, baletul a fost dominanta Festivalului ; am urmărit o consistentă „Seară Balanchine" a ansamblului de la Deutsche Staatsoper din Berlin, demonstrînd că faimosul constructivism în alb și negru al marelui coregraf este totuși perfect adaptabil diversității muzicale (Hindemith, Ravel, Bizet) și o sclipitoare demonstrație a perfecțiunii academice nutrită la acea mare școală a baletului sovietic care este trupa teatrului din Perm.

Alfred HOFFMAN

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

L'Épanouissement de la vie musicale roumaine — partie intégrante de l'ample processus de réalisation de la société socialiste multilatéralement développée

Nicolae CĂLINOIU

En cette période d'effervescence créatrice, de travail enthousiaste, de tout un peuple pleinement engagé pour accueillir le 40e anniversaire de la révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et antiimpérialiste, par de nouveaux succès dans son activité de nombreuses manifestations lui rendent hommage à Bucarest aussi bien que dans tous les départements du pays, dans les entreprises et les institutions, les établissements culturels, les clubs ouvriers et les unités militaires, les écoles et les facultés.

Le triomphe de la révolution de libération sociale et nationale du 23 Août 1944 a ouvert la voie à de profondes transformations révolutionnaires, à l'édification de l'œuvre grandiose centrée sur la construction du socialisme et la réalisation des idéals de progrès et civilisation sur le sol de la Roumanie.

C'est en hommage à ce même événement que nous dédions aussi notre session scientifique dont les communications porteront sur le thème de *La culture musicale contemporaine — expression de la spiritualité roumaine.* La session est organisée par l'Union des Compositeurs et des Musicologues de la République Socialiste de Roumanie et par le Conservatoire de musique „Ciprian Porumbescu" de Bucarest. Les 18 exposés qui en font partie se proposent de présenter des aspects essentiels du chemin parcouru par la vie musicale roumaine au cours des 40 années écoulées depuis le 23 Août 1944, et tout autant la place et le rôle qui reviennent à la musique contemporaine en notre société socialiste, sa contribution spécifique à l'ample action entreprise pour former l'homme nouveau, pour éduquer les masses dans l'amour du pays, du parti et de son secrétaire général, le président Nicolae Ceauşescu, pour entraîner le peuple tout entier à l'édification de la société socialiste multilatéralement développée.

L'ensemble de valeurs spirituelles accumulées pendant ces 40 années de socialisme qui inaugurent l'ère de notre civilisation contemporaine, se constitue en partie intégrante de la révolution et de la construction socialiste. Car ces valeurs — créées avec passion et dans un esprit de haute responsabilité patriotique — expriment les nobles aspirations du peuple roumain, la sensibilité et les caractères particuliers de sa personnalité, constituant ainsi le timbre d'une voix spécifique — celle de la spiritualité roumaine contemporaine — dans le contexte d'un humanisme avancé et de la modernité des temps actuels sur la voie desquels la Roumanie s'est engagée lors du brûlant Août '44.

La musique, cet art doué d'une profonde force de pénétration, est appelée à accomplir une importante fonction sociale grâce à son pouvoir tout particulier d'exprimer la sensibilité, les conceptions et les idéals de l'homme et, tout à la fois, d'exercer une forte influence sur la conscience humaine ; la musique est le reflet vivant de l'existence, elle a le don de modeler la vie, de la rendre plus belle, plus élevée. Elle a toujours été une présence

active dans la vie des Roumains, à travers les grandes époques historiques où ce peuple a lutté pour acquérir sa liberté nationale et sociale ; elle a toujours contribué effectivement à la réalisation des idéals progressistes tant sur le plan matériel que spirituel ; elle représente une véritable chronique sensible de l'histoire de la nation, capable d'animer les plus hautes aspirations du peuple dans la conscience des générations successives. „*Tout le monde sait qu'à chaque époque* — disait le secrétaire général du parti, le président Nicolae Ceaușescu à l'Assemblée générale des compositeurs et musicologues de la R. S. de Roumanie — *le grand art reflète les impératifs de la vie sociale, les idéaux, l'existence, l'activité et les préoccupations des masses laborieuses et que les grands compositeurs se sont toujours confondus avec les grands moments de l'histoire de leur pays...*".

Aussi bien, connaître la musique et la vie musicale roumaines sous tous leurs aspects — depuis leur évolution aux œuvres les plus représentatives — est-il un des impératifs assurant la formation de la personnalité humaine harmonieusement développée. En véritable journal sonore des grands moments de l'histoire nationale, la musique est un arc par-dessus le temps, un arc qui a vibré sans arrêt et qui, amplement, résonne à notre époque. C'est, en effet, à travers la musique que percent le mieux les caractères psychiques, en un mot l'„âme" du peuple roumain : sa douceur et son penchant à la rêverie, conjuguée néanmoins à la fermeté, à la persévérance, son amour de la nature et des humains, son zèle et sa propension au travail, son aptitude à se dévouer, sa bravoure.

Dans les 40 années qui se sont écoulées depuis le 23 Août '44 et notamment depuis le IXe Congrès du P.C.R., la création musicale est devenue toujours plus riche de contenu et variée comme moyens expressifs. Des compositeurs, pratiquant des styles divers, ont consacré et continuent de consacrer leurs efforts à la réalisation d'œuvres, capables d'exprimer les hautes vertus de l'âme roumaine, ses vieilles traditions culturelles, son patriotisme et son humanisme socialiste. De jeunes créateurs affirment leur talent à côté des aînés. L'„homme nouveau", l'élan d'un peuple entier pour forger la société socialiste multilatéralement développée, l'amour de la patrie, du parti, du secrétaire général, le président Nicolae Ceaușescu, la fermeté de caractère, la générosité des sentiments — tout cela apparaît clairement dans les œuvres musicales réalisées au cours de la période concernée. Animés par les vibrantes exhortations du secrétaire général du parti, les efforts des meilleurs de nos compositeurs résident sur leur conviction que la plus importante source d'originalité — unique moyen de rendre pérenne leur création sur le plan national et universel — se trouve dans l'existence socialiste, dans la tradition folklorique et dans l'histoire du pays.

Grâce au climat particulièrement créateur, fécondé par les orientations et les indications du secrétaire général du parti, la musique contemporaine roumaine se voit aujourd'hui enrichie d'intéressants ouvrages dans tous les genres, depuis le chant choral et la musique légère aux vastes formes symphoniques, vocales-symphoniques, de chambre, d'opéra et d'opérette, autant de pièces qui rendent avec nuances et prégnance l'univers humain de l'époque.

Les acquis réalisés dans le domaine de la création musicale sont illustrés par le contenu riche et varié des répertoires de spctacles et concerts — donnés par les professionnels tout autant que par les amateurs —, par les émissions musicales de la RTV, par l'écrit et le disque. L'efficacité de l'activité culturelle et éducative en sort accrue et la vie spirituelle des masses ne cesse de s'amplifier. Et, sans aucun doute, on ne saurait ne pas mentionner dans ce même sens les résultats obtenus dans le domaine de la musicologie, de la critique musicale et de l'enseignement qui se sont efforcés et ont réussi à toujours mieux faire valoir les réalisations du peuple roumain sur le plan de la musique tout au long de son histoire et notamment de ses époques de lutte pour la conquête de sa liberté, de son indépendance et de son progrès social. Sur la terre de ses ancêtres, cette lutte permanente est l'expression d'une existence et d'un habitat sans brèche depuis des millénaires.

L'ample action d'éducation des masses, entraînant dans une mesure égale et les compositeurs et les musicologues et les enseignants, les interprètes comme les animateurs, en tout lieu où se pratique la musique (14 philharmonies et orchestres symphoniques, 10 opéras et théâtres musicaux, 10 théâtres de variétés, 11 ensembles de chœur, 7 ensembles de chanson et danse, 35 ensembles de musique folklorique), des milliers de formations artistiques d'amateurs, constitue une grandiose épopée spirituelle de tout un peuple doué de génie créateur.

Dans ce cadre généreux, propice à la formation et à l'affirmation de toutes les valeurs, l'enseignement de la musique — composante de taille de la vie musicale contemporaine — s'est impétueusement imposé, fidèle à la conception du président Nicolae Ceaușescu qui attribue à l'école le rôle de principal facteur d'éducation et de civilisation sociale. Par les soins du parti et de l'Etat, l'enseignement musical actuel dispose d'une base matérielle adéquate aux exigences de la vie contemporaine. Les principes modernes d'intégration aux secteurs de la recherche et de la production ont marqué d'un esprit nouveau et créateur le mode de penser et d'agir du

corps enseignant et des futurs spécialistes. Tout l'enseignement en a reçu une forte impulsion, le renouveau se fait sentir sur tous les plans. Actuellement intégré, l'enseignement musical se réalise aujourd'hui par des liens immédiats avec les activités productives, avec et parmi les masses laborieuses, contribuant de la sorte à la noble œuvre d'éducation sociale et à une préparation aussi bonne que possible des futurs musiciens.

On peut affirmer en toute conscience qu'aujourd'hui, plus que jamais, la vie musicale dans son ensemble — création, interprétation, recherche, enseignement et animation — s'intègre organiquement dans le grand mouvement artistique contemporain, et que par l'excellence de ses résultats elle se couvre de mérite et prestige jusque dans l'arène internationale, chose dont témoignent les presque 50 prix mondiaux annuels remportés aux côtés de pays jouissant d'une longue et brillante tradition dans le secteur de la musique.

Tout en soulignant ces résultats, nous restons conscients qu'il existe toujours quelques déficiences par rapport aux exigences actuelles, tant sur le plan de la création que de l'interprétation, de l'enseignement que du débat critique à partir des positions idéologiques du parti. Pareillement, des œuvres d'une faible qualité artistique continuent d'être diffusées, cependant qu'on n'accorde pas encore assez d'attention — l'attention qu'ils méritent par ailleurs — à des genres musicaux particulièrement affectionnés par les masses : la rhapsodie, l'ouverture de concert, les pièces de virtuosité et notamment l'opéra, l'opérette et le ballet.

Dans le même ordre d'idées, nous sommes parfaitement convaincus de la nécessité de faire davantage — et mieux — dans le domaine de l'éducation des jeunes, afin que dès les bancs de l'école „la chanson" devienne une importante composante de l'éducation dans l'esprit du parti. Davantage encore pour populariser hors des frontières du pays les réalisations musicales roumaines du passé comme du présent, dans le but de diffuser dans le monde la force créative, la profonde culture et le message authentiquement humaniste du peuple roumain.

La vie musicale contemporaine est animée par des millions de gens, unis dans le même credo patriotique et humaniste, dans le même effort d'envergure afin de placer sur des échelons supérieurs la culture et la civilisation de leur nation. De ce souffle qui emporte les coeurs dans leurs nobles aspirations, témoigne le vaste Festival national „Cîntarea României", dont l'idée et les bases sont dues au président Nicolae Ceaușescu ; les résultats obtenus par le truchement des successives éditions de ce Festival sont une preuve éloquente de la montée des valeurs musicales dans la Roumanie socialiste.

L'amélioration continuelle du répertoire, national notamment, la diversité toujours plus grande des formes et des méthodes de contact avec les masses, les tournées et les déplacements des équipes artistiques dans les usines, les entreprises et les institutions et tout particulièrement dans les centres encore dépourvus d'institutions spécifiques de la vie musicale, ont eu pour résultat l'élargissement des rangs du public et l'augmentation de son intérêt pour la musique. L'influence de cette dernière sur l'auditoire, les mutations qu'elle produit dans la conscience sociale à la suite de contacts immédiats et permanents avec les créateurs et les interprètes, les enseignants et les chercheurs, lui confère la qualité d'élément formatif majeur dans le développement de l',,homme nouveau". Aussi bien, attirer le public, l'initier et l'éduquer sur le plan musical sont-ce des exigences impérieuses du processus complexe de modelage de la personnalité humaine. L'éducation musicale dès le jeune âge, l'agrandissement de la sphère d'action de toutes les institutions centrées sur la musique et la vie musicale, par le truchement des concerts, spectacles, rencontres directes entre professionnels et travailleurs etc., dans le but de satisfaire aux nécessités spirituelles de la société et, dans le même temps, de créer la base optimale assurant le développement de ces besoins de culture musicale, l'appui prêté aux amateurs et surtout l'apprentissage de la musique (apprentissage pour mieux l'aimer, mieux l'écouter et mieux la comprendre), voilà autant de tâches hautement importantes qui reviennent à nous autres, actifs dans le domaine de l'art sonore.

N'oublions pas que le meilleur des cadres d'action nous est offert dans le Festival national „Cîntarea României" qui, selon les paroles du président Nicolae Ceaușescu au IIe Congrès des Conseils Populaires, représente *„un large mouvement d'éducation et de création, un véritable festival du labeur et de la création exercés en toute liberté, une vaste tribune de l'esprit militant, révolutionnaire, d'affirmation d'une nouvelle conscience, la conscience socialiste"*.

Pour nous tous, dévoués serviteurs de la musique — compositeurs, interprètes, éducateurs, scientifiques, enseignants —, est-ce un devoir patriotique — et, somme toute, un devoir de citoyen — que de tout entreprendre pour répondre de notre mieux aux exigences actuelles et futures de notre culture socialiste, dans le but d'élever la vie musicale roumaine contemporaine sur des échelons de la meilleure qualité. C'est d'ailleurs ce que nous demande et ce à quoi nous exhorte le secrétaire général du parti, le président Nicolae Ceaușescu.

La culture musicale — dimension de notre vie spirituelle contemporaine

Vasile TOMESCU

Si jadis l'évolution de l'art musical avait lieu successivement, chaque époque représentant un courant unique avec lequel elle s'identifiait, si on passait d'une orientation esthétique et stylistique à une autre à la suite d'une lente mais profonde confirmation des valeurs, aujourd'hui l'évolution dialectique du rapport entre les traditions et les renouveaux est-elle incomparablement plus complexe. Elle implique l'affirmation simultanée et relativement rapide de certaines tendances extrêmement diverses, souvent contradictoires, qui se rapportent non seulement au phénomène et à la forme de manifestation de l'art, au langage, mais aussi à l'essentiel, à la conception sur le rôle de la musique dans la vie sociale. Dans ce sens, le programme d'édification en Roumanie de la société socialiste multilatéralement développée fait valoir un concept nouveau quant au caractère et à la vocation de la musique comme art, comme reflet de la sensibilité et de la pensée de l'homme, comme facteur d'animation et progrès social.

Emblême sonore des options d'ordre politique, philosophique, esthètique, la musique universelle contemporaine traverse l'étape de grandes expériences dans lesquelles se trouvent engagés de nombreux potentiels spirituels. Cet effort se concretise d'un côté par la création d'œuvres qui suivent le chemin des grandes synthèses à travers temps et espace, et, d'un autre côté, par la découverte de nouveaux horizons sonores au moyen de recherches et même d'élaborations abstraites. Poussant jusqu'à de nouvelles et toujours surprenantes (qui pourrait dire : jusqu'aux dernières ?) conséquences les efforts visant à restructurer le langage et les formes de la musique, les partisans des courants authentiquement novateurs aspirent à répondre par leur création aux problèmes de conscience de leurs contemporains. Le développement de la musique implique en vérité, aujourd'hui plus que jamais, des aspects militants, des attitudes critiques, des options décisives sur le plan du débat concernant les destinées de l'art, l'effervescence des idées novatrices, la confrontation des critères esthétiques, le rapport des valeurs nouvelles avec la force de compréhension et l'intérêt du public, le retour „en spirale" vers l'art expressif rationnel, intelligible, beau dans le sens éternel du terme, là où ces attributs sont aujourd'hui quelque peu obscurcis. Notre siècle a vu se consacrer des créations novatrices, décisives pour l'évolution de l'art des sons, déterminantes et définitives, comme par exemple, celles de Debussy et Ravel, Stravinsky et Prokofiev, Berg et Messiaen, Enesco et Bartók, Chostakovitch et Ives. Au XXe siècle un nombre d'écoles de composition modernes, parmi lesquelles l'école musicale roumaine, ont fait leur entrée dans l'universalité. Dans le déroulement de ses tendances les plus diverses, le caractère vraiment universel de la musique de notre siècle, se confirme non par l'anéantissement du caractère spécifique d'une école ou d'une individualité créatrice, mais par la mise en relief sans précédent des multiples nuances spécifiques qu'elles comprennent. Bien sur y-a-t-il aussi des zones marginales dans l'œuvre de renouvellement de la musique, des tentatives absurdes qui sont simplement des éphémérides parce que, dans une évolution de l'art sonore authentique, elles ne fécondent pas la sensibilité, l'imagination, la pensée comme expression de la vocation artistique d'une collectivité ou d'un représentant de celle-ci.

L'expérience a été et sera indispensable tant que l'art sera nécessaire à l'humanité, et le progrès artistique ne sera jamais consacré comme tel que par la filière patiente du temps. La diversité stylistique des grandes orientations esthétiques met en évidence le tempérament, des modes différents de comprendre et d'exprimer la vie, les différentes écoles artistiques dont le processus de cristallisation s'accomplit par l'investigation dans l'horizon infini du spectre sonore, soit de la zone du folklore aux données électroniques, à la logique pure et aux mathématiques appliquées, aux synthèses structurales entre les arts et aux résultats obtenus dans la recherche de l'impact de la musique sur le domaine biologique du règne humain, animal et végétal ainsi que sur le domaine psychique. Les tendances vers l'appropriation des zones sonores abstraites, vers l'humanisation musicale du Cosmos, vers l'élaboration de microstructures, s'ajoutent aujourd'hui aux tendances organiques de notre école, de toujours mettre en valeur les vertus du folklore. Grâce à l'apport de toutes les générations de musiciens aujourd'hui actives, fidèles aux traditions de l'école musicale nationale, des filons du folklore affirment leur vitalité dans l'esprit des plus téméraires et fertiles directions novatrices. L'artiste qui fouille dans les couches les plus profondes du mélos national utilise aujourd'hui la technique moderne de recherche et de ré-élaboration, en y introduisant les principes de la pensée aléatoire des formes

„ouverts" de la composition avec des programmes compositionnels résolus par computer. Plus on avance sur la voie de la modernisation et syncronisation des méthodes de recherche musicale avec les méthodes élaborées dans d'autres disciplines (sciences abstraites et humaines), d'autant plus on remonte le passé et on vérifie l'argument de l'ancienneté et de l'originalité de notre musique. On constate aujourd'hui ce qu'on ignorait hier, par exemple qu'il existe en vérité dans le Sud-Est de l'Europe des instruments de musique qui datent depuis 40 millénaires — âge attesté au Carbone-14 — ce qui aide à reconstituer l'échelle des sons qu'ils émettent tel un moule naturel ancestral du modalisme. Et ce n'est pas un paradoxe d'affirmer que beaucoup de vérités considérées comme nouvelles par la pensée musicale abstraite d'aujourd'hui ont leur modèle vivant et vraiment artistique dans la création populaire qui les a anticipées avec une force jamais encore dépassée : le principe aléatoire, celui de l'architecture en flux, de l'infrachromatisme, des sons non-déterminés, du temps musical flexible, du mode d'attaque, du discours sublimé jusqu'à son essence monodique, de l'alternation de l'unisson avec l'hétérophonie, du silence comme entité sonore active etc.

Les compositeurs roumains contemporains trouvent la source vivante et généreuse de leurs propre affirmation artistique dans le fond d'or du mélos original, dans la relation profonde avec la spiritualité du peuple auquel ils appartiennent. La réalisation du concept moderne de l'art sonore s'accomplit par la richesse et l'éloquence du contenu d'idées, par l'inédit et l'ingéniosité de la forme, par l'identification de l'œuvre d'art avec la vie et les aspirations des contemporains édifiant une haute civilisation matérielle et spirituelle sur leur terre ancestrale. Voici la clé pour attirer le public vers les compositions nouvelles, pour saisir les riches et éloquents sémantismes de la musique élaborée dans l'espace carpatique.

Comme tous les domaines de la vie contemporaine, la musique demande à ceux auxquels elle s'adresse une initiation absolument indispensable pour comprendre son message, pour distinguer entre ses valeurs et les simples essais ou expériences éphémères. A leur tour, les interprètes sont appellés à présenter du meilleur de leur art les chefs-d'œuvre de la musique universelle moderne et contemporaine ainsi que, tout d'abord ceux du patrimoine musical national, condition impérieuse pour apprécier le chemin ascendant de nos compositeurs. L'œuvre musicale est en effet conçue dans le laboratoire du créateur comme une voix spécifique par laquelle il exprime la vie, mais elle prend naissance et se développe seulement dans l'ambiance du contact avec le public.

L'essor de la création musicale roumaine au cours de cette étape historique où s'est établi l'ordre socialiste — et notamment au cours des 20 dernières années — dans un climat fécondant la découverte de nouveaux horizons sonores et la mise en valeur des grandes vérités du temps présent, atteste sans contredit le potentiel créateur de la nation, apte à se constituer en voix spécifique dans le concert de la musique universelle.

L'acte compositionnel se déroule impéteusement, de la chanson à la symphonie, de la recherche du nouveau par l'expérimentation aux grands accomplissements artistiques, doués de l'attribut de la pérennité, de la manifestation intrinsèque des options de chaque individualité créatrice jusqu'à la haute réponse donnée aux impératifs sociaux. Cet acte — démiurgique par excellence puisqu'il offre des emblèmes sonores à notre contemporanéité socialiste — a comme prémisse la perfectibilité, car il s'efforce d'approfondir les exigences existentielles, de cultiver les plus nobles idées patriotiques et humanistes, de s'identifier à travers le temps et l'espace au message musical lancé par la Roumanie Socialiste. L'acte de la recherche musicologique s'affirme par sa force de pénétrer la culture musicale roumaine de tout ce qu'elle englobe d'authentique et de continu, en assurant ainsi le progrès d'une éducation sociale fondée sur les principes du Bien et du Beau — loi intrinsèque du socialisme. Il est impérieusement nécessaire que les musicologues et les critiques soient toujours plus présents, auprès et devant l'opinion publique, dans le débat sur le phénomène sonore, condition sine qua non pour situer celui-ci au niveau spirituel promu et exigé par l'ordre socialiste. L'acte de l'interprétation et de l'éducation musicale sont aujourd'hui des feuillets dans le calendrier de la vie quotidienne. Gardons et animons le rythme et la beauté de tous ces accomplissements qui doivent auréoler notre existence et donner un sens élevé à l'histoire que nous édifions.

La musique roumaine dans les ouvrages contemporains de lexicographie

Viorel COSMA

Si on feuillète les encyclopédies et les dictionnaires publiés à l'étranger pendant ces derniers dix ans (1975—1984) et si on essaie de fixer la place de l'école musicale roumaine dans ces instruments de la culture universelle, il n'est pas difficile d'observer la mutation spectaculaire qui s'est produite dans la prise de conscience du monde contemporain, en ce qui concerne notre art. La comparaison la plus éloquente nous est offerte par ces encyclopédies et dictionnaires réédités à des intervalles de 20—30 ans *(Riemann Musik-Lexikon, Groves Dictionary of Music and Musicians, Dictionnaire de la musique* par Marc Honegger, *Sohlmann Musiklexikon, Zenei Lexikon* etc.) et dans lesquels la musique roumaine a passé de la phase d'une „quasi-inexistence" (c'est-à-dire 3—4 noms de musiciens) à celle de „force artistique" (représentée par 50—70 noms de compositeurs, musicologues, interprètes, folkloristes, professeurs). Mais les plus intéressantes conclusions se détachent lorsque certaines encyclopédies en plusieurs volumes, publiées le long de 5 à 10 ans *(Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zenei Lexikon, Riemann Musik Lexikon),* ajoutent une annexe finale pour „remédier" les omissions et ou la musique roumaine est montée vertigineusement dans la hiérarchie des écoles musicales de prestige universel. Le tableau des mutations ne serait pas complet si on ne remarquait pas, par exemple, comment — presque annuellement — les œuvres lexicographiques du type *Who's Who ?* et les éditions successives des dictionnaires d'interprètes *(Unvergängliche Stimmen, Dictionnaire des interprètes),* introduisent de nouveaux noms de musiciens roumains dans le contexte de l'art contemporain. De nos jours il n'y a presque pas d'instrument lexicographique au monde qui ignore, comme cela se passait il y a cinquante ans — l'école musicale roumaine. Que reflète en somme ces changements opérés dans l'optique des exegètes étrangers et par quoi se traduisent-elles ces attitudes récentes vis-à-vis de notre art ?

Indiscutablement on doit envisager la présence massive des musiciens roumains dans les ouvrages étrangers de lexicographie datant des dix dernières années comme un reflet des succès unanimement reconnus, obtenus à la suite des confrontations artistiques des jeunes artistes et des tournées de solistes et ensembles du pays à l'étranger, de l'insertion des œuvres de compositeurs roumains dans les répertoires des théâtres lyriques, des orchestres et des ensembles de chambre, sur les affiches des festivals internationaux etc. La génération des compositeurs contemporains d'âge moyen (Stefan Niculescu, Georg Wilhelm Berger, Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Myriam Marbé etc.) a ainsi trouvé sa place dans les encyclopédies étrangères à la suite de ce processus de connaissance immédiate. D'autant plus significatif est le fait que, dernièrement, la plus jeune pléïade de créateurs (comme Liana Alexandra, Maya Badian, Serban Nichifor) est aussi entrée dans la lexicographie mondiale, comme une conséquence logique des prix de composition obtenus. Il existe toutefois un autre acquis — très important d'ailleurs — dû à ces créateurs d'âge mûr (ayant aujourd'hui les 50—60 ans) le fait que leur valeur artistique remarquable a aussi bien attiré l'attention des chercheurs sur les musiciens du passé ainsi que sur ceux du troisième âge. Dès lors, l'image de la musique roumaine dans les instruments de la lexicographie universelle est-elle aujourd'hui complexe : la Roumanie y est présente non seulement par ses musiciens, mais aussi par des articles de synthèse historique ou monographique sur la vie musicale de Bucarest, Cluj-Napoca, Iași, Brașov, sur les genres et les instruments de musique populaires.

Si le chiffre des articles s'est accru sensiblement ces derniers temps comme nombre, il est tout aussi réjouissant de constater que l'espace graphique destiné à chaque mention a triplé par rapport aux années d'un passé encore proche. C'est ainsi que Georges Enesco qui, naguère, était „expédié" en 4—5 lignes, est aujourd'hui fermement placé parmi les grandes personnalités de la musique, son importance majeure étant unanimement reconnue ; cet aspect nous semble parfaitement normal d'ailleurs ; en échange, l'effet de surprise s'est produit avec la subite inclusion d'amples articles sur des musiciens mis en valeur par des musicologues et autres spécialistes contemporains ; c'est le cas de Constantin Brăiloiu, Teodor Burada, Constantin Silvestri, Mihail Jora, Dimitrie Cantemir, Sabin Drăgoi, Dinu Lipatti etc.). De plus, on observe aussi la tendance à présenter les musiciens roumains d'une manière équilibrée, comme espace graphique, par rapport aux créateurs étrangers, dans les types de dictionnaires basés sur le principe de la synthèse et de l'essentiel, exprimés par des matériaux dont les proportions sont unitaires *(Riemann Musik-Lexi-*

kon — Ergänzungen, *Zenei Lexikon, Unvergängliche Stimmen)*, faisant ainsi disparaître la regretable attitude de diminution par les dimensions des textes.

Dernièrement, ont commencé à paraître des ouvrages de lexicographie thématique, destinés à certaines formes et genres musicaux, instruments et techniques (par exemple, *Science de la musique, International Encyclopedia of Violin-Keyboard Sonatas, Lexikon des Blasmusikwesens)*, et même des encyclopédies à caractère ethnique ou limité aux femmes *(International Encyclopedia of Women Composers)*. Par exemple, tout dernièrement, le chercheur américain Aaron Cohen a inclus 23 femmes-compositeurs de Roumanie, à partir d'Elena Asachi jusqu'aux plus jeunes musiciennes, l'éventail de sa recherche couvrant presque 200 ans d'activité créatrice.

Enfin, une observation concernant la probité scientifique dans la présentation de l'école musicale roumaine s'impose : les articles lexicographiques sont toujours mieux documentés ayant la bibliographie nationale à jour et comprenant une solide analyse de la création musicale. Il est vrai que l'apport des lexicographes roumains a été bénéfique dans le cas des grandes encyclopédies *(MGG, Grove, La musica, Riemann, Sohlmann)*, fait qui a déterminé les auteurs et les directeurs d'édition étrangers à faire appel à la collaboration de nos musicologues. Mais nous ne saurions ne pas souligner aussi l'apport inédit de certains chercheurs étrangers (dans le cas des ouvrages sur les chanteurs), où la richesse des informations, l'analyse stylistique, la discographie dépassent la simple mention d'usage. En dépit de ces aspects positifs concernant le domaine de l'art roumain de l'interprétation, nous considérons quand même que la carence majeure dans la lexicographie actuelle reste la faible présence des chefs d'orchestre et des instrumentistes roumains dans l'image d'ensemble de la musique universelle.

A la fin de ces brèves conclusions, une question-clé s'impose : est-ce que l'école roumaine occupe la place qu'elle mérite dans les encyclopédies et les dictionnaires contemporains ? Sans doute, si l'on compare avec le passé encore proche, on a de quoi être satisfaits. De plus, confronté avec d'autres écoles musicales nationales du XIXe siècle, notre art s'est acquis une position équilibrée, même si la musique contemporaine n'est pas encore placée sur des échelons hiérarchiques supérieurs (comme elle le mériterait). Mais nous pensons que le pas décisif dans l'étape suivante doit prendre son départ dans une attitude plus corageuse, plus ferme, plus libérée de complexes et de modestie dissimulée de la part de la lexicographie roumaine. Nous n'arriverons jamais à convaincre les chercheurs étrangers que nous disposons d'une tradition artistique séculaire, que nous avons eu, et que nous avons, des musiciens de valeur, que dans ce coin du continent, la Roumanie a été une vraie scène tournante entre l'Occident et l'Orient, tant que nous jetterons pardessus bord cette pléiade de créateurs et d'interprètes „mineurs" qui ont élevé l'édifice solide de notre école musicale. Le grand fleuve prend ses eaux aux sources qui se versent continuellement dans son lit, toujours plus large et plus profond. L'école musicale roumaine s'est déjà imposée comme originale, ce qui lui confère sa force de pénétration dans le contexte de la lexicographie universelle actuelle.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

M U Z I C A Nr. 8 48 p. București — AUGUST 1984

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I „Cîntarea României"

I. P. Informația — c. 2395

2395

Lei 15

SEPTEMBRIE 1984

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

Vasile Tomescu
Cultura muzicală, dimensiune a veții noastre spirituale 1

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează: Angela Vodă, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu, Rodica Sava, Doina Ilnițchi, Damian Vulpe 3

CREAȚII

Paula Bălan
Cantata Bucurie de August **de Anton Zeman** 6
Anca Ioana Andriescu
Simfonia a III-a „Diacronii" („Armonii pentru pacea lumii") de Liana Alexandra . . 7

ÎNSEMNĂRI DE CREAȚIE

Dan Buciu
Muzica corală 11

PROBLEME ALE PATRIMONIULUI MUZICAL

Iosif Sava
Valori ale istoriei muzicii românești în actualitatea vieții artistice 14
Viorel Cosma
Primă audiție a Cantatei profana **de Béla Bartók cu textul românesc original** . . . 15

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Iovan Miclea, Edgar Elian, Dan Bălan, Gabriel Tomescu, Luminița Vartolomei, Carmen Stoianov, Anton Dogaru, Ligia Ardelean, Sorin Lerescu, Viorel Cretu, Maia Ciobanu, Ada Brumaru, Nicolae Brînduș, Alfred Hoffman, Octavian Ursulescu, Michaela Roșu 18

DE PESTE HOTARE

Liviu Dănceanu
Prezențe românești 42
Corina Jiva
Globul muzical 42
Ioana Ieronim
Note 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Valentin Timaru
Tudor Jarda — Portrait 45

SOMMAIRE

Vasile Tomescu
La culture musicale, coordonné de notre vie spirituelle 1

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires: Angela Vodă, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu, Rodica Sava, Doina Ilnițchi, Damian Vulpe 3

OEUVRES

Paula Bălan
La Cantate Bucurie de August **(Joie d'Août) par Anton Zeman** 6
Anca Ioana Andriescu
La IIIe Symphonie „Diachronies" („Armonii pentru pacea lumii" /Harmonies pour la paix dans le monde/) **par Liana Alexandra** 7

NOTES SUR LA CRÉATION MUSICALE

Dan Buciu
La musique chorale 11

PROBLÈMES DE PATRIMOINE MUSICAL

Iosif Sava
Moments de prestige de l'histoire de la musique roumaine dans l'actualité de la vie artistique 14
Viorel Cosma
La première audition de la Cantata profana **de Béla Bartók sur le texte roumain original** 15

LA VIE MUSICALE

Signataires: Iovan Miclea, Edgar Elian, Dan Bălan, Gabriel Tomescu, Luminița Vartolomei, Carmen Stoianov, Anton Dogaru, Ligia Ardelean, Sorin Lerescu, Viorel Cretu, Maia Ciobanu, Ada Brumaru, Nicolae Brînduș, Alfred Hoffman, Octavian Ursulescu, Michaela Roșu 18

À L'ÉTRANGER

Liviu Dănceanu
Présences roumaines 42
Corina Jiva
Le globe musical 42
Ioana Ieronim
Notes 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Valentin Timaru
Tudor Jarda — Portrait 45

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 9 (384) SEPTEMBRIE 1984

CULTURA MUZICALĂ, DIMENSIUNE A VIEŢII NOASTRE SPIRITUALE

Expresie a dinamismului vieţii spirituale de la cele mai pertinente şi sesizabile pînă la cele mai inefabile nuanţe, muzica celebrează ordinea fastă cu care poporul nostru şi-a înnobilat propria existenţă şi evocă în intensităţi distincte drumul de jertfe şi de biruinţe ce se arcuieşte peste timpul acestui pămînt. Muzica este, cum spunea Enescu, nu o stare ci o acţiune : ea reprezintă în tot ce are mai puternic şi mai autentic spirala pe care poporul din spaţiul carpato-pontic a urcat spre lumina libertăţii şi a rodniciei. Muzica este un semn al identităţii noastre istorice şi spirituale, o frescă a iubirii de glie, a voinţei neînfrînte de a fi demn, stăpîn pe propriul destin, a hotărîrii de a păşi neclintit pe treptele civilizaţiei şi progresului, un semn al luptei pentru dreptate, independenţă, pentru pace şi prietenie cu toate popoarele lumii.

Contopindu-se în una şi aceeaşi glossă cu străbunii Orfeu şi Zamolxis, în demersul spre desăvîrşirea moral-estetică — cum citim în lexicoanele antichităţii —, muzica este aura spiritualităţii care a înflorit pe această vatră, dar şi un grav şi permanent memento al furtunilor abătute peste liniştea omului. Este rostirea mîndră a apărătorilor cetăţii, semnalul vremurilor de luptă împotriva asupririi celei dinlăuntru şi din afară. Este o sacră moştenire a creativităţii româneşti, un soclu pentru marile împliniri contemporane.

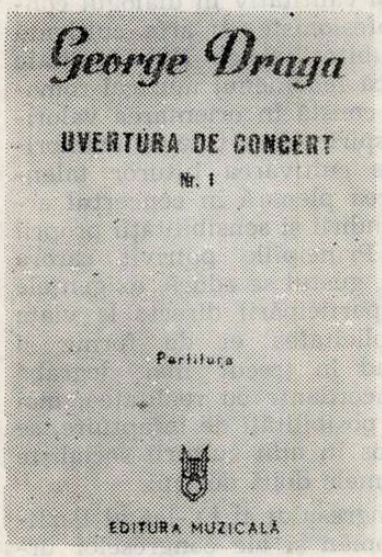
În anii fecunzi ai orînduirii socialiste, cultura muzicală a fost şi este potenţată în noul ritm în care bate inima ţării. Frumoasele principii ale învestirii artei sonore cu rostul educării moral-estetice a poporului, profesate de Anton Pann, Ciprian Porumbescu, D. G. Kiriac, George Enescu sînt împlinite astăzi în sens înnoitor, revoluţionar, în cadrul programului de edificare spirituală a naţiunii socialiste.

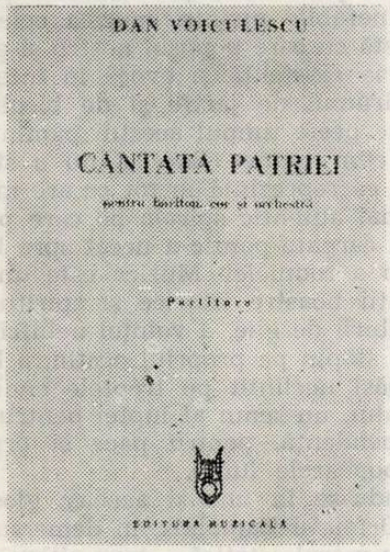
Mişcarea iniţiată de Stephănescu, Mureşianu, Dima, Musicescu, Vidu pentru democratizarea culturii muzicale îşi află astăzi confirmări superioare calitativ şi cantitativ în dialogul continuu al artei profesioniste cu arta cultivată de milioane de iubitori ai ei. Noua calitate cu care se identifică fenomenul muzical românesc contemporan constă în orientarea valorilor spre înălţarea spirituală a tuturor membrilor societăţii, spre cultivarea tuturor talentelor, spre afirmarea plenară în concertul artei universale, a gîndirii şi sensibilităţii proprii poporului nostru. Principiile potrivit cărora frumosul se învaţă, gustul se educă, exigenţele cresc în procesul participării directe la viaţa artistică în multiplicitatea ei de forme şi trepte, reprezentînd în trecut mai degrabă postulate decît concordanţe cu realitatea, mai mult dorinţe decît posibilităţi de înfăptuire, se finalizează impetuos în anii culturii socialiste şi îndeosebi în ultimele două decenii.

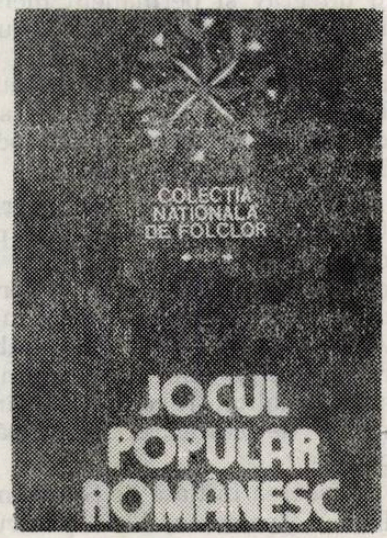
Documentele Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român şi ale congreselor următoare, îndemnurile şi orientările date de tovarăşul Nicolae Ceauşescu — secretar general al partidului, au deschis noi orizonturi activităţii oamenilor de muzică, lărgind şi diversificînd conţinutul „comenzii sociale", asigurînd un climat fertil afirmării personalităţii creatoare. O epocă de autentice căutări şi autodepăşiri se concretizează în împliniri în toate domeniile vieţii şi creaţiei muzicale. Gîndirea estetică este fundamentată pe ideile patriotismului şi umanismului socialist, vizînd promovarea unei arte expresive, originale, ale cărei atribute contemporane sînt confirmate de bogăţia şi veridicitatea mesajului, de măiestria realizării componistice. Vibrante creaţii corale, melodii lirice şi de dans, lucrări simfonice, cantate, oratorii, opere, operete, balete, muzică de fanfară, piese destinate educaţiei muzicale aparţin timpului care le-au generat pentru că redau cu putere şi cu adevăr eroismul, umanismul, optimismul acestui timp.

Istoria de ieri și de astăzi, continuitatea vieții și luptei poporului, transformările revoluționare care înnoiesc și înfrumusețează chipul țării și viața oamenilor sînt și pentru opera muzicală resurse generoase de inspirație. Străină de ezotericele elaborări sonore avînd ca efect îndepărtarea marelui public — de unde necesitatea stringent resimțită de tot mai mulți muzicieni în ultimul timp a unei „întoarceri" spre simplitate și căldură umană —, muzica noastră, structural îndreptată spre realitățile vieții înconjurătoare este o emanație a evului aprins, o îmbrățișare romantică și totodată conștientă de grava responsabilitate a viitorului. Trăgîndu-și seva din melosul folcloric, de o inepuizabilă vitalitate ritmică, modală și timbrală, muzica noastră de azi configurează sonor vocația societății socialiste multilateral dezvoltate de a-și făuri o înaltă civilizație și cultură. Conștienți de rolul pe care îl au ca artiști ai măreței epoci, muzicienii își consacră întreaga lor putere de muncă, talentul și experiența creatoare ridicării prestigiului școlii de compoziție, muzicologiei, artei interpretative și educației muzicale — embleme sonore ale geniului demiurgic al națiunii. Criteriul valorii este social-mente confirmat de impactul fiecărui act artistic asupra sensibilității publicului. Acest criteriu este radical opus sterilității, epigonismului, mediocrității, stimulînd afirmarea spiritului inovator definitoriu și pentru progresul artei.

Vasile TOMESCU







DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Agenda

În luna iunie au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România : În cadrul Festivalului „Timișoara muzicală", la 3 iunie a avut loc un concert dezbatere cu prime audiții românești la care au participat compozitorii Nicolae Brînduș, Remus Georgescu, Șerban Nichifor și muzicologii Romeo Ghircoiașu și Gheorghe Firca. ● Între 7—28 iunie s-a desfășurat ampla manifestare a formațiilor artistice de amatori în toate genurile de interpretare muzical coregrafice în cadrul „Trofeul Arenele Romane", ediția a X-a, cu participarea în calitate de președinte al juriului a muzicologului și compozitorului Vasile Donose. Membri în juriu : Aurel Giroveanu, Ion Chioreanu și Dan Bălan. ● Între 8—10 iunie, în orașul Calafat, jud. Dolj s-a desfășurat tradiționalul Concurs interjudețean de muzică ușoară și muzică populară „Cununa rozelor" — pentru interpreți amatori — cu participarea în calitate de președinte al juriului a compozitorului Constantin Arvinte. ● Între 9—14 iunie, sub genericul „Compozitorii și muzicologii în mijlocul oamenilor muncii", a avut loc vizita de lucru pe Valea Jiului (Petroșani, Petrila, Lonea, Lupeni, Uricani etc.) însoțită de concerte susținute de studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București și corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin, acțiune la care au participat : prof. univ. Nicolae Călinoiu, președinte al Uniunii compozitorilor, Laurențiu Profeta — secretar, compozitorii și muzicologii : Carmen Petra Basacopol, Smaranda Oțeanu, Teodor Bratu, Ion Chioreanu, Ion Cristinoiu și Radu Paladi. ● Între 16—17 iunie, la Carei, jud. Satu Mare a avut loc tradiționalul Festival interjudețean al soliștilor și orchestrelor de muzică ușoară „Steaua Sătmarului", cu participarea în juriu a compozitorului Aurel Giroveanu. ● În perioada 19—25 iunie, a avut loc concursul „Ani de glorii, ani de lumină" ce s-a desfășurat în localitățile Iași, Bacău, Galați, Constanța, cu participarea în juriu a compozitorului Nicolae Brînduș. ● La 21 iunie, la Ploiești, în cadrul manifestăilor „Tezaur prahovean", cu ocazia comemorării a 75 de ani de la nașterea compozitorului Paul Constantinescu a avut loc un simpozion și un concert coral la care au participat compozitorii Radu Paladi, Ștefan Andronic și muzicologul Titus Moisescu. ● La 23 iunie, la Giurgiu a avut loc Consfătuirea compozitorilor amatori, participanți la Concursul interjudețean de muzică patriotică și revoluționară „Viitor de aur țara noastră are" — ediția a IX-a — cu participarea compozitorilor : Laurențiu Profeta, Mircea Neagu, Radu Paladi, Vasile Timiș, Ștefan Andronic și George Marcu. ● La 25 iunie, în sala „Savoi" din București a început preselecția interpreților de muzică ușoară pentru Festivalul-Concurs de muzică ușoară românească „Mamaia '84". ● Între 22—25 iunie, la Festivalul interjudețean de interpretare a muzicii ușoare românești „Lotca de aur" — a participat în juriu compozitoarea Camelia Dăscălescu.

A. V.

Noi lucrări la birourile de secții

Secția simfonică și de cameră

Lucrări simfonice : Liana Alexandra — *Simfonia a IV-a „Ritmuri contemporane"* ● Dumitru Bughici — *Simfonie-balet op. 61* ● Dumitru Capoianu — *Un August în flăcări* — suită simfonică ● Corneliu Cezar — *Alpha lyrae* — piesă simfonică în stil preclasic ● Theodor Grigoriu — *Pastorale și idile transilvane* ● Alexandru Pașcanu — *Baladă pentru clarinet și orchestră de coarde* ● Peter Szegö — *Hyperbolă* ● Andrei Tănăsescu — *Concert pentru pian și orchestră* ● Peter Vermesy — *Simfonia a III-a* ● *Lucrări vocal-simfonice :* Dumitru Capoianu — *Echinocțiu*, oratoriu pentru cor, recitator, orgă solo și orchestră, pe un grupaj de versuri de Eugen Jebeleanu ● Tiberiu Fatyol — *Spre comunism*, poem-cantată pentru solo soprană, cor mixt și orchestră pe versuri de Al. Andrițoiu ● Anton Zeman — *Bucurie de August*, cantată pentru cor și orchestră pe versuri de V. Filip ● *Lucrări camerale instrumentale :* Mihnea Brumariu — *Le miroir magique* — cvartet de coarde ● Carmen Cârneci — *Roluri* — trio pentru clarinet, violoncel și pian ● Liviu Dănceanu — *Quasiconcerto pentru clarinet și ansamblu cameral* ● Theodor Drăgulescu — *Sonată pentru violină solo* ● Iancu Dumitrescu — *Alternanțe I—II* ● Corneliu D. Georgescu — *Corona borealis* pentru 2 orgi și instrumente metalofone ● Myriam Marbe — *Amintirea unui peisaj necunoscut* pentru flaut și violă ● Petru Stoianov — *Patru afirmații în sprijinul realului* — cvintet ● Aurel Stroe — *Fiicele soarelui*, piesă pentru chitară solo ; *Sonata nr. 2 pentru pian* ● Ede Terenyi — *Odae cum Harmoniis — Honterus 1548* — piesă pentru orgă ● Vasile Timiș — *Caleidoscop* pentru flaut, clarinet, harpă și cvartet de coarde ● Hans Peter Türk — *Permutații pentru orgă* ● Zeno Vancea — *Partita pentru orgă* ● Dan Voiculescu — *Fioriturі pentru vioară și pian* ● *Lucrări camerale vocale :* Teodor Caciora — *Trei cîntece pentru tenor și pian* pe versuri de Ioan Alexandru ● Nicolae Coman — lieduri : *Über allen Gipfeln ist Ruh* — pe versuri de Goethe ; *Înălțarea* — pe versuri de D. Popescu ; *Și dacă...* — pe versuri de Eminescu ; *Vîntul pe drum* — pe versuri de Carl Sandburg ● Felicia Donceanu — *Cîntînd cu Enăchiță Văcărescu* — 4 lieduri *(Tu ești puișor canar, Amărîtă turturică, Într-o grădină, Testament)* ● Irina Hasnaș — *3 lieduri pe versuri de Ion Barbu (Lava, Munții, Copacul).*

E. A.

Secția corală

Dumitru D. Botez — *Patriei iubite la mulți ani!* — cor mixt pe versuri de Nicușor Constantinescu ● Gheorghe Bazavan — *Sub flamura lui August* — cor mixt pe versuri de Viorel Cozma — *Sărbătoare în August* — cor mixt pe versuri de Ion Socol ● Radu Paladi — *Slavă ție, August '23* — cor mixt cu pian pe versuri de C-tin Cîrjan ● Marin Constantin — *August e-al libertății soare — Laudă marii sărbători* — coruri mixte pe versuri de Ion Socol ● C-tin Romașcanu — *Pe tot cuprinsul românesc* — cor mixt pe versuri de D-tru Popescu Chiselet ● Mircea Stan — *Lumină veșnică — partidul* — cor mixt pe versuri de Vasile Constantinescu ● Vasile Timiș — *Vîrsta libertății tale* — cor mixt pe versuri de Marieta Sava Bursuc ● Claudiu Negulescu — *Pămîntul acesta-i fragil* — solo mezzo soprană, cor mixt și pian pe versuri de C-tin Cîrjan ● Iosif Birtalan — *Două cîntece populare din Dîmbău* — prelucrări pentru cor mixt pe versuri populare și *Odă păcii* — cor mixt pe versuri de Kacso Marta ● Dan Buciu — *Horia* — mică baladă pentru cor mixt pe versuri de Aron Cotruș ● Ștefan Andronic — *Ani de zbor și de lumină* — cîntec dedicat zilei de 23 August, pentru cor mixt pe versuri de Ion Brad ● Mihnea Brumaru — *Stalactita* — cor mixt pe versuri de Lucian Blaga ● Teodor Caciora — *Cîntec* — cor mixt pe versurile poetei țărănci din Sebiș, Elena Roșca ; *Chipul drag al țării* (23 August) — cor mixt cu pian pe versuri de George Chirilă ; *Suita I-a* pentru cor mixt, prelucrare pe melodii și versuri populare din județul Arad, culese de prof. Viorel Nistor ● Valentin Timaru — *Două cîntece aromânești* — prelucrări la voci egale pe versuri populare ● Viorel Munteanu — *Rezonanțe II — Omagiu lui Ciprian Porumbescu* — pentru cor mixt și grup instrumental, pe versuri de Vasile Filip ; *Eră de aur a muncii* (23 August) — cor mixt și orchestră pe versuri de Vasile Constantinescu ; *Eroii* — pentru soliști, cor mixt și orchestră pe versuri de Alexandru Andrițoiu ● Au fost editate de către C.C.E.S. și I.C.E.D. două caiete selective de coruri, *„Victorii în August* și *Cîntece sub tricolor.*

Secția de muzică ușoară

Adrian Enescu — *Salut lumina vieții* și *Dar să lupți* — ambele pe versuri de Lucian Avramescu ● Marcel Dragomir — *Dacă e adevărat* — versuri Roxana Popescu ● George Grigoriu — *Eu o iubesc... ea mă iubește* — versuri A. Grigoriu și R. Iorgulescu ● Nicolae Coman — *Nu credeam* — versuri Mihai Eminescu ● Vasile Veselovski — *Adu-ți omule aminte* — versuri Mihai Maximilian ● Ion Cristinoiu — *Vis de iarnă ; Să-mi vorbești de primăvară ; Vis al dragostei dintîi* — toate trei pe versuri de Roxana Popescu ● Cornel Fugaru — *Ne-a pierdut de pe aripa ei iubirea* — versuri Dan Dumitriu ● Marcel Dragomir — Da capo al fine — versuri A. Grigoriu și R. Iorgulescu ● Florin Bogardo — *Soare, soare, numai soare* — versuri Nicolae Dumitru ● Dan Ardelean — *Cîntec romantic* — versuri Aurel Storin ● Johnny Răducanu — *Flori de brumă* — piesă instrumentală de jazz.

LUCRĂRILE PREMIATE
LA CONCURSUL DE CREAȚIE, EDIȚIA I
„BUCUREȘTI '84"

George Grigoriu — *București, iubirea mea* — versuri A. Grigoriu și R. Iorgulescu ;

Ionel Tudor — *Aceasta este strada mea* — versuri Andreea Andrei ;

Dan Dimitriu — *Dîmboviță, apă dulce* — versuri Eugen Rotaru ;

Edmond Deda — *Tinerețea Bucureștiului* — versuri Aurel Storin ;

Ion Cristinoiu — *București, cîntec de pace* — versuri Roxana Popescu ;

Dan Stoian — *A înflorit bătrînul Cișmigiu* — versuri A. Mircea ;

Temistocle Popa — *Bucureștiul pace vrea* — versuri Mircea Block ;

Magda Boboc — *Flori pentru pace* — versuri Ștefan Tcaciuc ;

C-tin Teoharie — *Ca o apă limpede* — versuri Flavia Buref.

A. V.

Secția didactică

Alexandru Velehorschi : *Pastorală de August*, pentru orchestră școlară și *Țară, mamă bună*, cor pe versuri de Nicușor Constantinescu ● Czako Adam : *Piesă pentru patru viori* (sau pentru orchestră de viori) pe teme de Const. Dimitrescu ● Liviu Dănceanu : *6 stop-cadre* pentru violoncel și pian ● Dan Voiculescu : *10 piese pentru pian* (Canon, Cînd coase bunica, Zece căței ca vai de ei, Moșul și baba, Trei etaje, Fripta, Cu gîndul la R. Schumann, Piesă atonală, Studiu de ritm, Simetrie) ● Anton Zeman : *Veniți, copii ai țării*, cor pe versuri de Vasile Filip ● Cornel Arion : *La cel de-al 13-lea Congres*, cor pe versuri de Nicușor Constantinescu ● Claudiu Negulescu : *Cu cîntecele țării sîntem frați*, versuri de Constantin Cîrjan ● Aurel Giroveanu : *Primăvara sîntem noi*, versuri de Iuliu Rațiu ● Mihail Vîrtosu : *Dans pentru 2 celli și pian, 4 variațiuni în căutarea unei teme* și *Dansul veveriței* — pentru violoncel și pian ● Adrian Iorgulescu : *Miniatură pentru clarinet și pian* ● Carmen Cîrneci : *...D'amore*, piesă pentru oboi solo ● Myriam Marbe : *Sonatina pentru violoncel și pian* ● Maia Ciobanu : *Interludiu* — pentru trompetă și pian ● Alexandru Pașcanu : *Ghiocelul.*

S. N.

Secția de critică și muzicologie

Enea Borza — *Amintirile unui folclorist : Ioan R. Nicola* ● Emilia Comișel — Studiul *Doina, gen comun al popoarelor balcanice* ● Carmen Stoianov — *Opera Română (I)* ● Dumitru Jompan — *Corespondența lui Timotei Popovici* ● Elisabeta Moldoveanu — *Considerații asupra cercetării interdisciplinare a folclorului muzical* ● Viorel Cosma — *O discotecă singulară de acum o jumătate de veac : Apostol Apostolide* ● Laszlo Francisc — *Prezențe transilvănene în opera lui Bela Bartok* ● Alina Po-

povici — *Lupta P.C.R. pentru dreptate socială și libertate națională oglindită în muzica contemporană* ● Wilhelm Berger — *Estetica sonatei contemporane* ● Mircea Ștefănescu — *Cîntecul politic, revoluționar și patriotic românesc în secolele XV—XX* ● Adrian Georgescu — *Convorbiri cu maeștri ai culturii românești* ● Lecca Morariu — *Iraclie și Ciprian Porumbescu* ● Clemansa Firca — *Catalogul manuscriselor enesciene* ● Elisabeta Dolinescu — *Studiu monografic „Theodor Bălan"* ● Iosif Sava — *Dialog cu profesorul Alexandru Rădulescu despre dirijori români* ● Corneliu Dan Georgescu — *Studiul arhetipurilor muzicale.*

R. S.

Noutăți editoriale

Partituri

- Anatol Vieru — *Concert pentru vioară, violoncel și orchestră* 2/1/1/1/2/1/1/1 / percussione I / percussione II / violino solo / violoncello solo / archi /
- Dumitru Capoianu — *Coruri*
- Constantin Simionescu — *Trio Laurian* (trio pentru vioară, violoncel și pian)

Cărți

- W. G. Berger — *Estetica sonatei moderne*
- I. D. Petrescu — *Studii de paleografie muzicală bizantină, vol. II*
- Viorel Cosma — *Exegeze muzicologice*

Noutăți Electrecord

Muzică simfonică și de operă

- *Concert pentru vioară și orchestră* de Matei Socor. Interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești, solistă Lenuța Ciulei-Atanasiu. Dirijor Horia Andreescu.
- *Concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Anatol Vieru. Interpretează Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijor Anatol Vieru ; soliști Oleg Kogan — vioară și Natalia Gutman — violoncel.
- *Întîmplarea din grădină* — oratoriu-balet pentru copii de Laurențiu Profeta ; interpretează corul de femei și Orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijor Carol Litvin.
- *Concert pentru vioară și orchestră în si bemol major* și *Concert pentru clavecin, violă și orchestră* de Michael Haydn; interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii din Oradea, dirijor Erwin Acel ; soliști Gheorghe Ilie — vioară, Ecaterina Botar — clavecin, Iosif Alexandru — violă.
- *Interpreți ai scenei lirice românești : Cornelia Gavrilescu* — arii din Mozart, Smetana, Puccini, Gounod.

Muzică corală

- *Muzică corală* în interpretarea corului „Ateneu" a Sindicatelor din învățămînt — Bacău ; dirijor Ion Bănică.

Muzică ușoară

- *Melodii* de *Jean Moscopol* și *Mircea Vintilă.*
- *Să petrecem împreună* — melodii interpretate de Gică Petrescu.

Muzică populară

- *Melodii* interpretate de Ionela Prodan, Ileana Ciuculete, Nelu Bălășoiu, Tița Ștefan, Nicolae Rotaru, Dumitru Ribescu, Valeria Peter-Predescu.
- *Melodii îndrăgite* cu Orchestra *„Rapsodia română"*, în interpretarea lui Ion Dolănescu, Marcel Budală, Mariana și Ștefan Miriuță.

D. I.

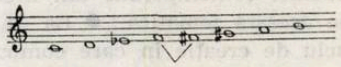
Timișoara

Notăm din activitatea filialei Uniunii compozitorilor : la 17 martie a avut loc un Cenaclu de creație în care s-au prezentat cîntece patriotice, dintre care menționăm lucrarea *Imn conducătorului iubit* de Remus Georgescu, pentru cor mixt și orchestră, prezentată și într-un program festiv de către corurile reunite ale Operei Române și Filarmonicii „Banatul" sub bagheta compozitorului. ● La 29 martie, cu concursul unor soliști și instrumentiști de la Opera Română din Timișoara a avut loc la sala de marmoră a CJCES un Concert intitulat „Compozitori bănățeni de ieri și de azi", cu lucrări de T. Brediceanu, S. Drăgoi, G. Ijac, E. Monția, R. Oschanitzky, F. Barbu, B. Hoinic și I. Crișan. ● La 7 aprilie la Casa Armatei a avut loc o întîlnire între scriitori, compozitori ș idirijori cu ocazia pregătirii participării la concursul de creație „Te apăr și te cînt, patria mea". ● La 17 aprilie a avut loc un cenaclu de creație în care compozitorul Gheorghe Costin și-a prezentat două lucrări : *Simfonia pentru orchestră* și *Cvartetul de coarde* iar Rodica Giurgiu ne-a expus activitatea ei pe tărîm muzicologic și ne-a prezentat cîteva cîntece pentru cor de copii. ● La 20 mai a avut loc în cadrul Festivalului „Timișoara muzicală" colocviul „Muzicienii români și patria", condus de Ion Crișan, la care au participat Doru Murgu, Liana Alexandra, Damian Vulpe și scriitorul Ion Arieșanu. Corul Filarmonicii „Banatul" a oferit în încheiere un scurt program de cîntece cu lucrări contemporane din literatura noastră axată pe această tematică. ● La 24 mai a avut loc un cenaclu de creație în care compozitorul arădean Teodor Caciora și-a prezentat o seamă de lucrări bine primite de participanți. Dintre ele amintim : *Chipul drag al țării,* pentru cor mixt și orchestră, dedicat celei de a 40-a aniversări a Eliberării, Suita corală *Pe-o vale, pe-o vale (Colind, Satiră, Joc)* și *Cîntec* pentru cor mixt în care se evocă figura lui Avram Iancu, precum și 3 lieduri pentru tenor și pian. La 20 mai a avut loc un Concert-lecție cu tema „Patriotismul în muzică", pentru elevii Liceului industrial nr. 4, urmat de un concert coral susținut de corul Operei Române din Timișoara, dirijat de Damian Vulpe.

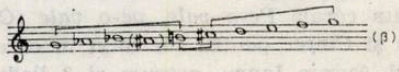
D. V.

Cantata „Bucurie de August" de Anton Zeman

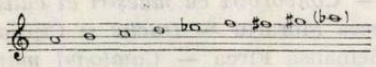
Cantata *Bucurie de August,* compusă de Anton Zeman în cinstea celor 40 de ani de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, a avut prima audiție în *Festivalul muzicii românești* (ediția a VIII-a), de la Iași ; interpretată de corul și de orchestra filarmonicii „Moldova", dirijor Ion Baciu, această lucrare de succes ne-a atras atenția asupra manierei diferite în împlinirea programatismului cu conținut istoric, față de creația vocal-simfonică *Arcade peste timp,* dată de compozitor în altă ocazie comemorativă. Aici nu se mai derulează evenimentele în devenirea lor, ci sîntem puși, prin intermediul simbolicii muzicale, în fața unor imagini sărbătorești pe care „le surprinde cineva, de exemplu un reporter, privind manifestarea populară din ziua de 23 August", după cum ne-a spus autorul ; firește că redarea acestora, trecută prin „filtrul" personal, determină anumite stări afective în legătură cu memorabilul eveniment, cu sentimentul de înălțare patriotică etc. Prin partea corală, care intervine ca element al dezvoltării simfonice, bucuria colectivă transcede impresiei individuale. După această schiță de program, implicînd și textul poetic al lui Vasile Filip, cantata are trei secțiuni : prima, în redare instrumentală, desfășoară frînturi de joc, ecouri ale cîntecului de fanfară, imagini diverse ca întindere și ca intensitate, menite să zugrăvească o amplă demonstrație de masă al cărui caracter festiv culminează în secțiunea a treia, cînd se asociază corul. Datele compoziției urmează stilul lui Anton Zeman, de regăsit în *Arcade* și în *Simfonia a III-a „Horia".* La centrul de atracție *re,* se axează materialul tetracordal cu structura *ton-semiton-ton,* care completează treptat, modul de bază :



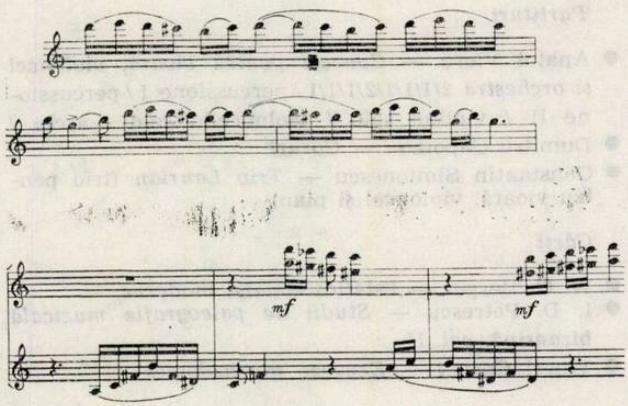
Însă ordinea apariției, debutul primei secțiuni prezintă șirul, adiacent structurii date și obținut prin permutare.



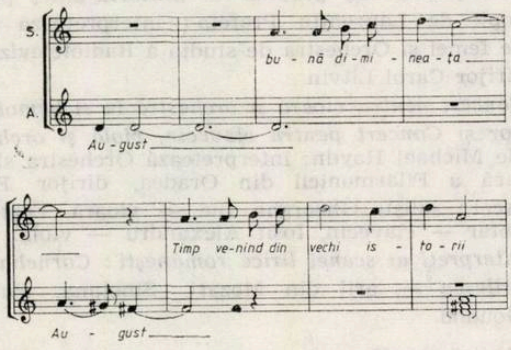
Trecerea la centrul sonor *fa,* determină și transpunerea modului de bază pe sunetele *do* și *la :*



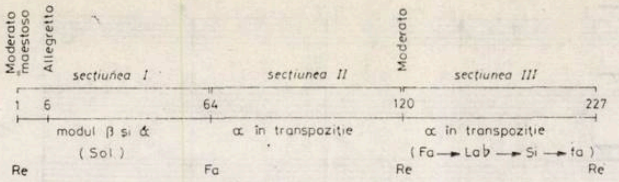
Suporții modali *re* și *fa* devin și tonică a unor piloni acordici tonali *(Re* și *Fa),* la care prin suprapunere se adaugă *La bemol* și *Si.* Principiul osaturii armonice guvernează întregul material polifonic. Crîmpeie tematice, inspirate din jocurile populare românești, fără pretenție de citat dar redînd bine atmosfera folclorică, se relevă din loc în loc :



Dinamizările urmează, în plan ritmico-melodic și orchestral, linia creațiilor larg accesibile ale compozitorului, cu unele decantări timbrale provenite din lucrările-experiment care se știe că au fost bine primite pentru substanța lor emoțională, nu mai puțin pentru congruența scriiturii. În ultima secțiune, odată cu prezența ansamblului vocal, apare aceeași stabilizare a melosului modal pe o structură acordică de finalitate tonală :



Definirea formală oferă un mers ascendent, prin două etape pregătitoare, spre secțiunea a III-a, mai amplă :



Caracterul festiv se amplifică luînd o alură apoteotică ; redată sincretic (vers-muzică), starea de supremă bucurie și de încredere în viitorul luminos se transmite direct și datorită tratării corale cu trăsătură precisă. Modalul diatonic, în conturare clară a vocilor, permite sesizarea valorilor semantice ale textului, fapt care împlinește rostul acestei cantate omagiale de largă audiență.

Paula BĂLAN

Simfonia a III-a „Diacronii" — Armonii pentru pacea lumii de Liana Alexandra

Pătrunzînd în lumea sonoră atît de bogată, de complexă, dăltuită de opusurile Lianei Alexandra, apare firească rememorarea unui autoportret cu valoarea unei profesiuni de credință :

„Sînt romantic, pentru că închid în inima mea toate manifestările firii și le tălmăcesc în muzică. Sînt înnoitor, pentru că singur mi-am ales calea și singur mi-am făurit mijloacele de expresie. Sînt în același timp și tradiționalist, pentru că mă simt profund atașat de țelul suprem al artei : Frumosul".

Această autodefinire, deși aparține lui Jean Sibelius, atestă generoase principii guvernatoare ce par să identifice și axele dominante ale creației Lianei Alexandra, după cum ea însăși a mărturisit-o.

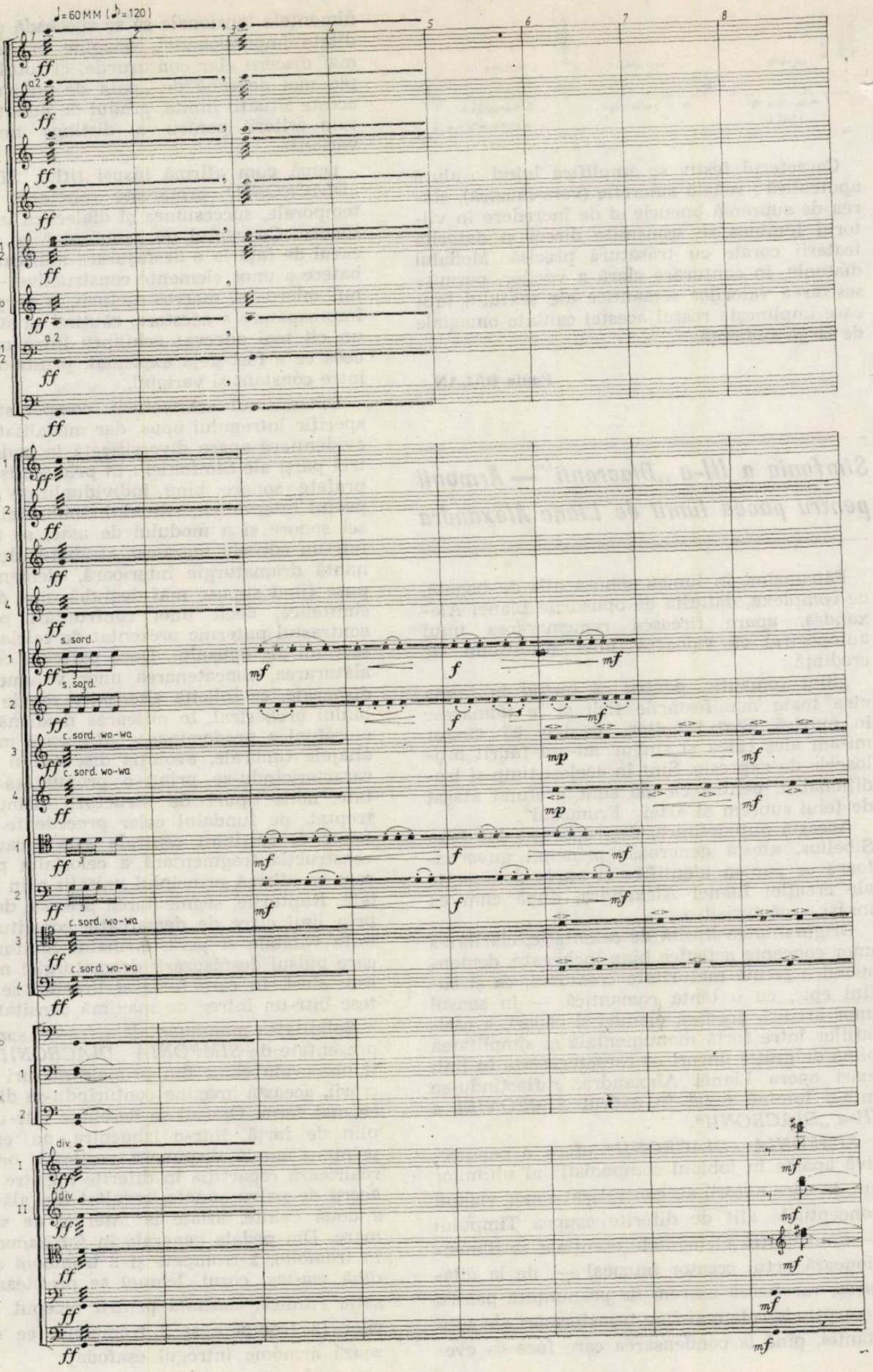
Originalitatea lipsită de ostentație, claritatea unor concepte artistice bine închegate, demonstrînd o fermă maturitate creatoare, ca și suflul epic, cu o tentă romantică — în sensul unor arcuiri, gradări, elanuri și căderi, a oscilațiilor între forță monumentală și simplitatea plină de grație uneori — caracterizează în linii mari opera Lianei Alexandra, reflectîndu-se într-o lumină nouă în cadrul *SIMFONIEI a III-a „DIACRONII"*.

SIMFONIA „DIACRONII" oferă o perspectivă aparte în tabloul componistic al ultimilor ani, în care autorii au concretizat sonor viziuni conceptuale atît de diferite asupra Timpului — unul dintre elementele esențiale ce dimensionează actul creator muzical —, de la dilatarea, rarefierea extrem de pronunțată pentru a surprinde cele mai fine transformări ale substanței, pînă la condensarea care face ca evenimentele tensionale să se succeadă cu o rapiditate impresionantă, imagine în care nu se mai discern clar contururile, ci totul se apropie mai degrabă de „pata de culoare". Între aceste situații limită, gradul de nuanțare instituie criterii pentru a distinge nenumărate variante.

După cum afirmă însuși titlul, *SIMFONIA „DIACRONII"* urmărește reliefarea evoluției temporale, succesiunea și dialectica unor fapte sonore. Conceptul de „simfonie" se referă în cazul de față la o desfășurare muzicală, o dezbatere a unor elemente constructive — în planul micro- și macrostructurii, o perpetuă reîmprospătare a acestora, căutînd să stabilească un cît mai adecvat echilibru între noutate și ceea ce a fost deja exprimat, printr-o pulsație între constant și variabil.

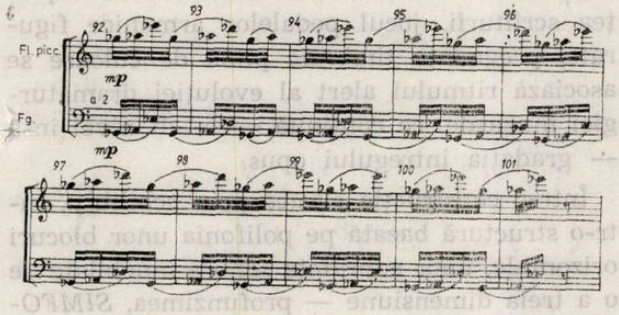
Dinamismul arhitecturii componistice este specific întregului opus, dar modalitatea sa de evidențiere apare diversificată în cadrul celor trei părți ale Simfoniei : în prima mișcare, suprafețe sonore bine individualizate sub aspectul intervalicii, ritmului, timbrului (al sursei sonore și a modului de atac) se înlănțuie într-un edificiu mozaical, străbătut de o pregnantă dramaturgie interioară, elementele expuse fiind supuse mai degrabă unei dezbateri simfonice, decît unei confruntări, pregătind contrastul puternic prezentat de celelalte două secțiuni ale opusului. Dacă partea I constituie alăturarea, concatenarea unor volume sonore disparate, ce solicită alternativ zonele ansamblului orchestral, în mișcarea mediană plajele eterofonice predominante utilizează mai mult aliajele timbrale, evoluția discursului muzical caracterizîndu-se printr-o pronunțată fluiditate, noile tipuri de structuri insinuîndu-se treptat, pe fundalul celor precedente. Fluxul sonor al secțiunii centrale este încadrat de construcția fragmentară a celorlalte părți, în care se afirmă principiul unității prin diversitate. Rupturile, segmentarea precisă, de obicei prin linii clare de demarcație constituie atribute valabile și pentru finalul Simfoniei, în care pulsul desfășurării dramaturgiei muzicale este alert, în care forța și lirismul se împletesc într-un întreg de maximă densitate.

Soliditatea monumentală a frescei sonore reprezentate de *SIMFONIA „DIACRONII"* poate fi observată chiar din primele măsuri ale lucrării, această imagine conturîndu-se din ce în ce mai ferm. Opusul se deschide într-un *tutti* plin de forță, într-o izbucnire de energie ; printr-o amplă dispunere verticală, orchestra realizează repartiția în diferite registre a unui acord de patru sunete, rezultat din alăturarea a două cvinte, aflate la interval de secundă mare. Din pedala generală în *fortissimo* (corzi în tremollo, 2 trompete și 2 tromboni cu surdină *wa-wa*, corni, lemne) se profilează pulsația ritmică, asociată pentru început alămurilor (2 trompete și 2 tromboni), ce sintetizează armonic întregul eșafodaj :

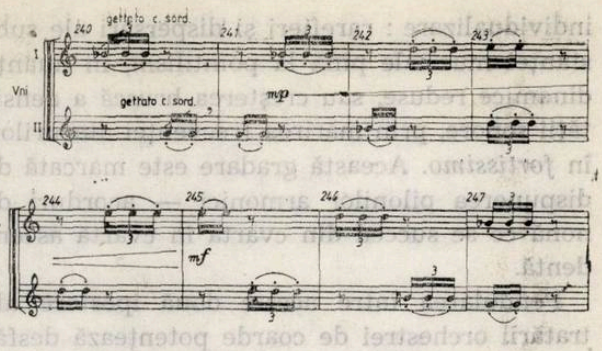

♩= 60 MM (♪=120)
picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
basso
Fg.
Cfg.
Cor.
Tr.
Trb.
Timp.
Vni
Vle
Vlc.
Cb.
s. sord.
c. sord. wo-wa
a2
div.

Insistența pe același sunet, pregnanța desenului ritmic ostinat — întărită de precizia atacului — caracterizează în general partida alămurilor.

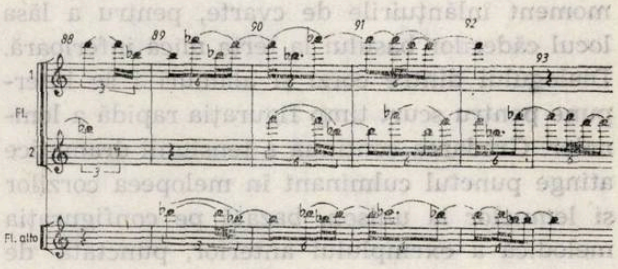
Discursul simfonic rezultă parcă din alternanța și suprapunerea unor blocuri sonore omogene (în sensul unor entități structurale bine determinate), corespunzătoare grupului de corzi, alămuri și lemne, în interiorul cărora modificările de ordin armonic, dinamic, timbral capătă o acuitate deosebită prin faptul că se succed la intervale destul de mari, sugerînd o evoluție privită la *„relanti"*, observată sub aspectele ei cele mai discrete, dar de substanță, reliefată prin utilizarea rafinată nu numai a surselor sonore ci și a scriiturilor specifice. Oscilația acestor planuri este întreruptă de intervențiile timpanilor, care, ca și alămurile, sînt divizați în două tipuri de sonorități : una definită prin continuitate, prin flux permanent (pedala) și cea care evidențiază forța impulsului ritmic, ce conferă dimensiunii temporale dramatism, segmentînd-o. Fiecare dintre aceste apariții cu rol de demarcație a unor momente evolutive este însoțită de sunetele ținute ale etajelor grave ale instrumentelor de suflat (contrafagot, tuba, clarinet bas). Treptat, pe planul dramaturgiei acestei secțiuni se cristalizează conflictul dintre elementele cu caracter melodic — celulele de 2, 3, 4 sunete, reprezentînd permutări ale unor fragmente din seria armonicelor înalte (de la al 6-lea începînd), a căror repartiție metrică dă naștere la asimetrii, încredințate lemnelor în unison (acoperind de fapt patru octave) :



și pînzele sonore, create prin suprapunerea pedalelor sau a desenelor ritmice, în care înălțimea materialului sonor rămîne de cele mai multe ori constantă. Acestei antiteze i se adaugă apoi și sinteza: structura intonată de corzi în *gettato con sordini*, a cărei configurație ritmică face parte din paradigma prezentată inițial în discursul alămurilor, în timp ce linia melodică poate fi inclusă în cea enunțată în exemplul anterior la lemne :



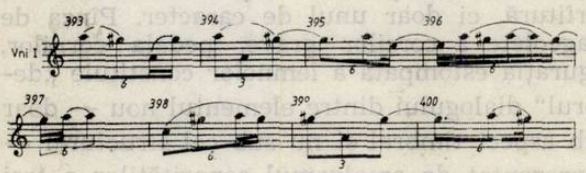
În evoluția mișcării se păstrează construcția prin blocuri sonore — identificabile partidelor orchestrale, dar succesiunea acestora nu mai este delimitată prin rupturi prin discontinuități, căci tipurile de structuri apar sudate prin legături conjugate ; această modalitate de arcuire interioară a formei caracterizează și debutul părții mediane a Simfoniei, veritabil centru de greutate prin complexitatea sa comparabilă cu cea a unei narațiuni epice, străbătute de profunzimea suflului larg, de o intensă trăire romantică. Trecerea în mișcarea lentă nu aduce pentru început un contrast de scriitură, ci doar unul de caracter. Pînza de flageolete a corzilor grave, pedala cornilor, figurația estompată a lemnelor constituie „decorul" dialogului dintre elementul nou — doar sub aspect timbral și nu sub cel structural — reprezentat de amalgamul sonorităților a trei instrumente de culoare : vibrafon, marimbafon, clopote, și cel deja cunoscut — linia corzilor în *gettato*. Treptat acesta din urmă se dizolvă în vastele plaje eterofonice, punctate pe alocuri de nuanțele cromatice ale percuției. În unele pagini, eterofonia se conturează din canonul (aproape strict) al vocilor :



Dacă în prima parte a Simfoniei forța, exploziile de energie erau predominante, aici ondulațiile planului tensional gradează continuu ample spații sonore, cuprinzînd sfere expresive diverse. Pornind de la tonuri sugerînd clar-obscurul (momente în care precizia alămurilor este evitată) imaginile se concretizează din ce în ce mai pregnant, redînd ascensiunea către o luminozitate apoteotică, cucerită după parcurgerea cîtorva suprafețe sonore în cadrul cărora scriitura corzilor reprezintă criteriul de

individualizare : rarefieri și dispersări ale substanței muzicale pînă la pointilism, în nuanțe dinamice reduse, sau creșterea bruscă a densității sonore, prin mărirea frecvenței atacurilor, în *fortissimo*. Această gradare este marcată de dispunerea pilonilor armonici — acorduri de nonă ce se succed din cvartă în cvartă ascendentă.

Pendularea între aceste două ipostaze ale tratării orchestrei de coarde potențează desfășurarea, conducînd către o ultimă treaptă — o pedală a corzilor susținută de piatti, peste care se aud semnalele alămurilor, ce rememorează parcă începutul lucrării, după care se reinstalează atmosfera de calm elevat, redată mai ales prin eterofoniile corzilor în divizi, din țesătura cărora se detașează celula intonațională a viorilor prime, alcătuită tot din oscilația dintre mersul treptat și salt, prelucrare a unor porțiuni ale seriei armonicelor :

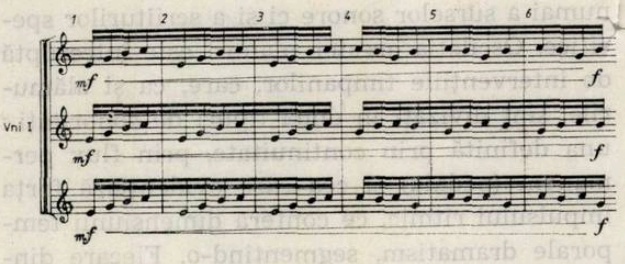


Aici apare mai puțin evidentă dispoziția valorilor ritmice care a caracterizat pasajele anterioare de același gen : permutări ale unor fragmente din șirul lui Fibonacci, aplicate la microstructuri, pe subdiviziuni (3—6).

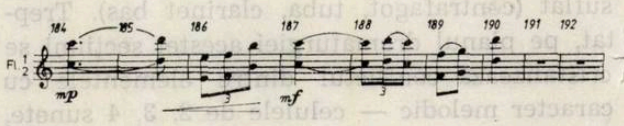
De mare efect expresiv sînt fluctuațiile armonice ale discursului, care întrerup pentru moment înlănțuirile de cvarte, pentru a lăsa locul căderilor basului la terța mică inferioară. Dialogului dintre corzi și alămuri i se interpune pentru scurt timp figurația rapidă a lemnelor. Gradarea continuă a tensiunii dramatice atinge punctul culminant în melopeea corzilor și lemnelor la unison, bazată pe configurația melodică a exemplului anterior, punctată de acordurile monumentale intonate de alămuri (trisonuri majore, etajate în registrul gav și mediu). Simplitatea monolitică a acestei pagini — o monodie amplă, sprijinită pe lungi piloni armonici — constituie un apogeu ; forța acestei linii melodice reductibile la cîteva sunete pare să învăluie întreg ansamblul, ridicîndu-se din grav pînă în acut într-o singură voce, multiplicată parcă de propriile sale reverberații.

După apoteoza acestui moment, de factură contemplativă, finalul opusului readuce viziunea diacronică a travaliului simfonic, într-o construcție ce sintetizează principii specifice celor două mișcări precedente : dimensiunea melodică — dobîndită în partea mediană — și arcuirea din blocuri sonore distincte ce se succed, se suprapun, se întrepătrund. Dintre acestea, două se reliefează în mod deosebit (prin contrastul lor) :

— pulsația aproape permanentă, de o riguroziteate precisă (un ostinato care extinde paradigma derivată din seria armonicelor, ce conferă unitate intonațională Simfoniei) încredințată corzilor :



— cantilena lirică, avînd la bază aceleași sunete :



Gîndirea componistică pe spații largi, arhitectura grandioasă se detașează și din această secțiune a Simfoniei, dar, în plus, se reliefează mai clar și migala fiecărui arabesc, ce conferă vigoare construcției, fără a o încărca. Supleța scriiturii, jocul pedalelor armonice figurate, pregnanța timbrală plină de culoare se asociază ritmului alert al evoluției dramaturgiei muzicale, ce continuă — la alt nivel însă — gradația întregului opus.

Într-o construcție clasică prin echilibru, într-o structură bazată pe polifonia unor blocuri orizontale, unor suprafețe sonore înnobilate de o a treia dimensiune — profunzimea, *SIMFONIA „DIACRONII"* se constituie într-un model de concepție simfonică epică, avînd o dramaturgie unitară neîngrădită arhitectonic, ci într-o aparentă libertate, guvernată strict de legile sale interioare, de forța evocatoare a fiecărui traiect muzical, de proporțiile și valențele sale expresive, înălțînd un edificiu monumental, dar, în care dinamismul și mobilitatea reprezintă coordonate esențiale.

Anca Ioana ANDRIESCU

— *Muzica corală* —

Ziua de 23 August 1944 nu avea să deschidă pentru România doar noi perspective pe plan politic, social sau economic, ci avea să constituie și momentul de cotitură în evoluția culturală a țării. Bogatele tradiții artistice oferite fie de imensul tezaur în zăcăminte ale frumosului numit folclor, fie de moștenirea culturală de valoare mondiale ale unui Eminescu, Caragiale, Grigorescu, Brâncuși sau Enescu, aveau să fie punctele de plecare în construirea unor noi repere culturale. Literatură, pictură, sculptură sau muzică aveau să capete un avînt nemaiîntîlnit în istoria culturii românești, înflorirea plenară a tuturor artelor creind noi valori, prețioase prin contemporaneitatea mesajului, prin profunzimea și umanismul ideilor conținute, originale în formă, substanțiale în conținut. În acest concert strălucitor al artelor, muzica avea să ocupe un loc aparte ; terenul artei sunetelor avea să rodească fertil grație unei pleiade numeroase de creatori dotați, înzestrați cu talent și putere de muncă, care au reușit să se impună într-un interval scurt, să impună prin realizări de excepție, școala muzicală românească pe plan internațional. Creatori și interpreți au adus în simfonia mapamondului timbrul distinct al muzicii românești, muzică care a reușit, prin valoarea ei, să cucerească laurii recunoașterii mondiale.

În contextul emulației generale a artei Euterpei, pe solul anticei Dacii, o poziție specială o ocupă muzica corală. La Români muzica vocală a avut și are o importanță deosebită ; tradiția folclorică merge mai ales pe muzica vocală : în mod firesc începuturile culturii muzicale românești consacră un loc deosebit muzicii corale. Mulți dintre înaintașii muzicii românești au dedicat pagini importante corului ; să nu uităm că actualul imn de stat al României este opera compozitorului din secolul XIX, Ciprian Porumbescu. Lui i se adaugă nume importante : G. Musicescu, I. Vidu, Gh. Dima iar mai tîrziu D. Kiriac, M. Negrea, M. Jora sau S. Drăgoi care, în perioada interbelică, aveau să pună bazele coralisticei moderne românești. Școala de compoziție corală din țara cuprinsă în arcul Carpaților avea să cunoască însă maxima înflorire abia în ultimii 40 de ani cînd, în condițiile edificării societății socialiste, mișcarea corală de mase (și cea profesionistă) avea să înregistreze o extraordinară dezvoltare ; dezvoltarea cantitativă și calitativă a formațiilor corale, creșterea numărului celor care gustă arta corală au avut drept consecință directă creșterea cererii de partituri noi și valoroase, capabile să satisfacă exigențele estetice tot mai ridicate ale dirijorilor, ansamblurilor corale și ale unui public tot mai numeros și avizat. Și compozitorii români au reușit să răspundă tuturor acestor deziderate înregistrînd un salt spectaculos, realizînd platforma muzicală pe care s-a constituit o adevărată școală modernă de compoziție corală.

Ar fi destul de greu de găsit un numitor comun creațiilor plecate din perimetrul acestei școli. Poate doar aplecarea, mai mult sau mai puțin evidentă, către modelele modale oferite de creația populară autohtonă. În rest, diversitatea, lipsa de prejudecăți muzicale, bogăția construcțiilor arhitectonice și tendințele numeroase de investigații în domeniul limbajului ar putea fi reținute drept caracteristici generale ale acestei școli componistice. Iată de ce analiza acestui fenomen viu, aflat în plină evoluție, este (încă !) dificilă. Vom încerca totuși să schițăm cîteva trasee mai importante (nu singurele) pe care s-a angajat coralistica românească, rămînînd de notat că și aici, în interiorul fiecărui traseu, diversitatea domină, pentru a nu mai aminti de permanentele intersecții între diversele tendințe, natura polivalentă a creatorilor (aceștia putînd fi semnalați pe mai multe „culoare" ale creației corale (pentru a nu mai semnala faptul că mulți dintre ei — majoritatea chiar — sînt recunoscuți concomitent ca maeștrii în genurile instrumentale).

Un gen care a polarizat dintotdeauna atenția tuturor compozitorilor de muzică corală românească a fost, fără îndoială, cîntecul patriotic, cîntecul cu angajare social-politică, cel ce demonstrează atașamentul la cele mai nobile și frumoase idei : patrie, pace, socialism, muncă. Aspirația firească a creatorilor către dreptate, către echitate și libertate au determinat un firesc interes al compozitorilor români pentru acest gen muzical ; tratarea sonoră însă a consemnat diversitatea de care aminteam mai înainte. Iată-l deci pe Ioan D. Chirescu cu ale sale cîntece patriotice continuînd linia frumoasei tradiții Porumbescu — Flechtenmacher — Brătianu : *Republică măreață vatră* a sa rămîne un model al genului prin simplitatea liniei melodice și a construcției arhitectonice, prin accesibilitatea planului armonic. Acest marș solemn, demn, impune prin prestanță și firesc. Anatol Vieru pleacă tot de la ideia marșului în avîntatul său cîntec *Țară scumpă, să trăiești,* dar folosește o interesantă tehnică polifonică (mai puțin uzuală în astfel de cîntece) în refren, unde tema cupletului este adusă drept cantus firmus în timp ce tema refrenului este contrapunctată deasupra acesteia. Tînărul Adrian Pop utilizează și el, printr-o foarte inspirată lucrare *(Cînd spun Partid),* ideea țesăturii polifonice (de data aceasta este vorba de intrările imitative ale începutului). Mircea Neagu se dovedește a fi unul dintre cei mai fecunzi

creatori de lucrări patriotice ; aș aminti de marșul său *Te cînt partid,* unde linia melodică, precisă, clară, expresivă este susținută de o scriitură armonică colorată, adecvată.

Iată însă că nu toți creatorii au optat în cadrul acestui gen pentru formula marșului. Astfel, Vinicius Grefiens, în *Lilioară,* pleacă de la versuri concepute în stil popular pentru a elabora o muzică în care spiritul folcloric este prezent de la elementul metric (măsura 5/8) pînă la cel armonic (structuri acordice de cvinte goale și înlănțuiri plagale, tipic modale) trecînd prin planul melodic, cu evidente tangențe la modelele cîntecului popular. Irina Odăgescu Tuțuianu încearcă în lucrarea sa *Marea inimă a țării* o interesantă sinteză tono-modală ; piesa este concepută într-o metrică alternativă (7/4, 3/4, 2/4, 4/4) fapt ce-i conferă o evoluție muzicală aparte, capricioasă dar în același timp logică (logica decurgînd mai ales din elementele polifonice sugerate discret și din planul tonal armonic condus cu fantezie dar și cu stricteță în ceea ce privește reluarea unor înlănțuiri („cheie"). Și Anton Dogaru încearcă un mariaj interesant între formulele tradiționale armonice și ritmice ale marșului cu elementele omofone moderne cu tente neo-modale. (A se vedea în *Țară de imn,* spre exemplu).

Lucrările lui Radu Paladi, foarte îndrăgite de formațiile corale din țară și de public, se disting printr-o melodică extrem de expresivă, reușind să fie simple dar eficiente, sonore, de mare efect muzical. Deseori melosul folcloric se insinuează în planul melodic, așa cum se întîmplă uneori și în piesele lui Laurențiu Profeta ; compozitor cu notabile reușite și în domeniul muzicii ușoare (ca de altfel și în acel al muzicii instrumentale), Laurențiu Profeta dovedește că stăpînește cu remarcabile realizări planurile armonic și melodic ale pieselor sale. Aș mai aminti aici numele (la fel de importante ca și cele menționate deja) ale unor indiscutabili maeștri ai genului : D. D. Botez, Gh. Dumitrescu, V. Timiș, G. Nica, Marin Constantin, V. Spătărelu, Felicia Donceanu, A. Zeman, D. Capoianu, G. Derieteanu, Gh. Bazavan, G. Grigoriu, Radu Șerban.

Un alt gen cultivat cu mare succes de creatorii români este cel ai madrigalului. Străvechiul tipar renascentist, revitalizat, înnoit, înveșmîntat în haine sonore moderne, s-a dovedit un excelent tipar coral care a atras numeroase personalități componistice de prim rang. Astfel, Paul Constantinescut (trecut de peste două decenii în rîndul clasicilor muzicii românești) ne-a lăsat 4 minunate madrigale pentru cor și pian. Versurile marelui romantic al poeziei românești, Mihai Eminescu, au inspirat lui Paul Constantinescu o muzică delicată, visătoare, în care melodica plastică fuzionează ideal sugestia folclorică cvu elementul de melos romantic, totul topindu-se pe un fundal armonic de mare rafinament și discreție.

Sigismund Toduță, marele maestru al școlii muzicale clujene, reușește performanțe de excepție în domeniul madrigalului. Polifonist prin excelență, șeful recunoscut al acestei adevărate școli muzicale de prim rang, care este școala clujeană, reușește în partiturile sale să alieze tehnici aparent contradictorii : polifonice, omofone, eterofonice. *Arhaisme* este un adevărat model în acest sens. La S. Toduță nu lipsesc asprimile, duritățile sonore : elemente de modalism avansat, politonalitatea, blocuri sonore complexe, savante țesături polifonice sau subtile eterofonii, iată cîteva caracteristici ale muzicii sale corale. Un loc aparte am putea spune că-l ocupă Doru Popovici ; compozitorul bucureștean, de origine bănățeană, datorează poziția sa deosebită, ideii pe care o pune cu consecvență în aplicare — fuziunea elementelor de folclor autohton cu prețioasele sugestii oferite de sistemele vechi bizantine. Rezultatul este o muzică senină, limpede, rareori tulburată de sonorități disonante, o muzică unde tensiunea (atunci cînd există) mocnește în subteran, cu o discreție aparte. Dintre compozitorii cu reușite absolut notabile în domeniul madrigalului am aminti și pe Gheorghe Dumitrescu, Walter Klepper (cu un inspirat madrigal pe versurile lui Eminescu), Vinicius Grefiens, Tiberiu Olah și Alexandru Velehorschi (acesta din urmă realizînd sinteze echilibrate tono-modale de certă valoare). Alături de aceștia se înscrie numele lui Zoltan Aladar, compozitor de nobilă substanță muzicală, de mare distincție și rafinament care a lăsat cîteva inspirate cicluri de madrigale, lucrări unde urmele folclorului transilvan au lăsat arome sonore aparte, originale.

Lucrările de dimensiuni ample, deși mai puțin numeroase (lucrul acesta fiind explicabil și prin prizma dificultăților de execuție) au atras totuși — datorită posibilităților deosebite de exprimare, de concepere a unor adevărate fresce sonore — numeroși compozitori români. Existența acestui ansamblu coral de excepție numit „Madrigal" (condus de un muzician de reputație internațională — dirijorul și compozitorul Marin Constantin) a constituit un stimulent pentru mulți creatori români de mare valoare, care au elaborat lucrări de ample dimensiuni, dificile, unele foarte dificile, care au făcut obiectul unor performanțe interpretative strălucite ale „Madrigalului". Aș aminti aici lucrările lui Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Ștefan Niculescu, Corneliu Cezar, Liana Alexandra sau Dinu Petrescu (acesta din urmă realizînd și o interesantă simbioză cor — bandă magnetică).

Tot în rîndul lucrărilor dedicate „Madrigalului "se înscrie și suita dramatică *Scene nocturne* de A. Vieru pe versurile lui F. G. Lorca, suită corală unde compozitorul, plecînd de la un model matematic precis de ordonare al materialului sonor (pătratul numerelor prime 1, 2, 3, 5, 7) construiește o muzică plină de

culoare, de tensiune, o adevărată „operă" pentru cor. *Timpul cerbilor* a lui Tiberiu Olah (subintitulat refrene corale) este de fapt o simfonie corală ; în sprijinul acestei afirmații stă complexitatea deosebită a scriiturii, dificultatea planurilor melodice, arhitectonica de ansamblu. *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbé este mai mult decît o lucrare corală ; dispunerea stereofonică a formației, elementele de sugestie scenică, utilizarea unui bogat arsenal de instrumente de percuție, transformă piesa într-un adevărat moment de

Aflată la „modă", lucrarea de colaj a stîrnit și interesul creatorilor români ; iată însă că nici Sabin Pautza *(Ofrandă copiilor lumii)* și nici Alexandru Pașcanu *(Festum hibernum)* nu au abandonat acest gen doar din deferență pentru ceea ce... se poartă ! Sabin Pautza aduce un cald omagiu copiilor de pretutindeni adunînd cu grije și înțelegere frînturi de cîntece de pe toate meridianele și paralelele globului, crîmpeie din folclorul copiilor negri, galbeni sau albi, asamblîndu-le într-un tot ce dorește (și reușește) să demonstreze că pretutindeni copiii sunt buni, naivi, ...copilăroși ! Alexandru Pașcanu, cu sensibilitatea și delicatețea ce-l caracterizează, se apleacă cu atenție asupra copiilor de pe Olt, Prut, Jiu sau Someș, strîngînd cu grije toate cîntecele cu care aceștia întîmpină Noul An, el însuși un copil gingaș și voios, și „montează" toate aceste melodii într-un inel muzical de aur destinat să străbată deceniile, veacurile, pentru ca aceste minunate cîntece să nu se piardă, să nu se risipească.

Balada lui Liviu Comes aduce în structura sa arhitectonică amplă, ideia de povestire românească, această „saga" a Carpaților de lîngă străvechiul Danubiu. Textul este recitat muzical, evoluează domol, cu mici izbucniri și răbufniri sonore, curge ca un rîu ce se rostogolește lent dar implacabil la vale prin meandre modale de mare efect, polifonice sau armonice.

Un ultim gen de largă răspîndire în coralistica românească este cel al miniaturii de inspirație folclorică, miniatură unde cîntecul sau jocul popular (sau ambele) constituie punctul de plecare, modelul de referință. Cred că marele maestru al genului rămîne Tudor Jarda, clujeanul care, cu o mînă de vrăjitor adună cîntecele folclorice, turnîndu-le în tipare polifonice sau omofone care le sînt parcă predestinate din veci, realizează mulaje perfecte între arcuirile melodice populare și elementele modale contrapunctice sau armonice : imitații stricte sau libere, acorduri goale de cvintă, acorduri de cvarte sau secunde, înlănțuiri plagale, toate converg către realizarea unui flux muzical în care naturaleța este atît de mare încît pare că melodia s-a născut așa, că a fost dintotdeauna astfel înveșmîntată și că compozitorul oferă și el în creația sa modele modale remarcabile, utilizînd (cum se întîmplă în *Leu și june*) o veche formă de passacaglie, adaptată la tiparul românesc al cîntecului strofic. Nicolae Brînduș realizează o foarte colorată prezentare a folclorului maramureșean în *Țipuriturî* în timp ce, pe un fond de scriitură mai tradițională (dar foarte eficientă) Constantin Romașcanu își construiește piesele sale cu care a obținut o colecție de premii naționale și internaționale de invidiat. Amintind aici numele importante ca cele ale lui Radu Paladi, Dan Voiculescu, Vasile Spătărelu, Adrian Pop, considerăm că nu am încheiat lista, posibilă a fi lungită cu multe alte nume de certă rezonanță.

Din ce în ce mai atrasă de muzica corală, tînăra generație de creatori români începe să-și demonstreze și să-și etaleze virtuțile componistice prin reușite tot mai notabile : menționez aici numele lui Cristian Petrescu, Valentin Petculescu, Dan Bălan, Doina Rotaru-Nemțeanu, Valentin Gruescu.

Muzica corală destinată copiilor se înscrie la loc de frunte în preocupările aproape tuturor compozitorilor menționați deja ; accesibilă (sau mai complicată uneori), cu o melodică adecvată, muzica pentru copii este permanent prezentă în manifestările artistice ale acestora, copiii cîntînd cu mare plăcere lucrările ce le-au fost dedicate, lucrări ce îmbrățișează cu căldură și gingășie sfera preocupărilor lor, a vieții lor.

Sigur că ceea ce am încercat să fac nu a fost decît un simplu crochiu. Tabloul general al muzicii corale românești contemporane este mult prea mare pentru a putea fi cuprins în cîteva linii ; totuși aceste linii indică reperele fundamentale pe care se dezvoltă acest fenomen artistic viu, interesant, care nu dorește altceva decît să fie cunoscut, cercetat și prețuit. Neîndoielnic calitățile sale justifică toate acestea.

Dan BUCIU

Valori ale istoriei muzicii românești în actualitatea vieții artistice

Una dintre dominantele activității muzicale naționale din ultimele patru decenii este marcată, indiscutabil, și de lărgirea perimetrului istoriei muzicii românești. Prin strădaniile depuse în special în ultimele 2—3 decenii, de muzicologii și istoricii noștri, am renunțat să vorbim doar despre 100—150 de ani de muzică românească, reușind să îndreptăm reflectoarele noastre spre zone timp de secole necercetate și să lărgim cu veacuri orizonturile istoriei.

Prin strădaniile unor cercetători de anvergură, formați în școlile noastre în ultimele decenii, înarmați cu un temeinic concept științific cu privire la drumurile istoriei, avem acum date ce atestă pe două milenii forța unor contribuții românești, avem acum documente fundamentale despre Școala de la Putna, despre străluciți creatori transilvani din secolele 16—17 de la Alba, Sibiu, Brașov, avem la dispoziție încîntătoare partituri ce vorbesc despre creațiile Iașului, Bucureștiului, Clujului, în prima jumătate a veacului trecut (într-un moment în care ecourile muzicii europene sînt pregnante pe teritoriul românesc, devenind fortifiante pentru întregul secol romantic), avem acum documente de preț despre toți înaintașii din secolul trecut, avem în bibliotecile filarmonicilor, teatrelor muzicale, etc. întreaga producție muzicală a deceniilor de excepțională înflorire a epocii enesciene și postenesciene, avem documentele școlii componistice contemporane românești, școală cu unice valențe internaționale.

Au apărut în centrele muzicale ale țării, de la „Musica Antiqua" și „Collegium Musicum Academicum" la „Hortus musicus" și „Corala Honterus", formații specializate în vechile evuri ale muzicii românești ; au apărut festivaluri muzicale naționale specializate în perioadele necunoscute ale istoriei muzicii românești. În 40 de ani, am ascultat în sălile de concert alături de creațiile contemporaneității, capodopere de gîndire și farmec muzical ale lui Eustatie, Dometian Vlahul, Macarie Ieromonahul, ale lui Căianu, Reilich, Sartorius, Cantemir, Ostermeyer, Filotei, Backfark ; am ascultat opusurile fundamentale ale înaintașilor, de la Caudella și Flechtenmacher la Porumbescu, Stephănescu, Dima, Mureșianu ; au fost supuse confruntării cu publicul contemporan, creații reprezentative făurite în perioada interbelică, de la operele lui Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu și Alexandru Zirra, la poemele lui Nona Ottescu, bijuteriile corale ale lui D. G. Kiriac și Gheorghe Cucu, simfoniile de Dimitrie Cuclin.

Puse în lumină printr-o hotărîtă strategie muzicologică și istoriografică, valori definitorii a veacuri de istorie au intrat, alături de lucrările fundamentale ale evului nostru, în agendele de concert.

Faptele sînt cunoscute și nu aș vrea să insist asupra lor ci mi-aș permite să reliefez cîteva elemente care mi se par decisive pentru o cuprindere mai adîncă și semnificativă a întregului arc al culturii muzicale românești în viața de concert a țării.

O primă idee de care trebuie să ținem seama este că procesul integrării valorilor trecutului muzical este mult mai redus decît acel al descoperirii și semnificării documentelor. O tactică concertistică menită să sublinieze valorile românești, (element definitoriu al politicii repertoriale desfășurată în ultimii ani), trebuie să țină seama și de șantierul arheologic muzical, agenda muzicală trebuind să reflecte arcul istoriei într-un echilibru solicitat de comandamentele educativ estetice ale instituțiilor muzicale.

În acest proces de valorificare a istoriei muzicii românești, proces de unice dimensiuni în cei 40 de ani, trebuie să acordăm o atenție sporită lucrărilor fundamentale ale trecutului muzical, de la cele 5 opere ale lui Cuclin la oratoriile lui Paul Constantinescu, de la opere ca Horia, Kir Ianulea, Brîncoveanu ale lui Drăgoi la multe opusuri de Nottara, Ottescu, Lazăr.

În procesul valorificării în practica vieții de concert a istoriei creației naționale trebuie să avem în acest moment mai multă solicitudine față de creatorii care sub ochii noștri au trecut dincolo de Styx. Programați ani în șir, unii cu o prioritate cîteodată nemeritată, alții într-un coeficient absolut normal față de numărul manifestărilor, ei sînt deodată uitați de organizatorii vieții muzicale din diferite centre cu o neglijență cel puțin deconcertantă.

Capodopere de Negrea, Drăgoi, Jora, Andricu și alți compozitori, lipsite de apărarea creatorilor sînt uitate uneori în favoarea unor lucrări care nu au decît meritul că apărătorii lor au mijloace de influențare la îndemînă.

Cei 40 de ani au însemnat, o știm, anii unor mari succese în domeniul creației. Componistica românească a găsit necontenit în în practica vieții de concert un stimul, un reazim. Și dacă puține țări ale lumii se pot mîndri cu o școală de compoziție de dimensiunea noastră, atunci trebuie s-o spunem că acest fapt se datorează unei politici, unei stra-

tegii care şi-a propus înainte de toate propulsarea valorilor naţionale contemporane, valori ce oglindesc sentimentele şi istoria acestui pămînt. Lăudabilă strategia muzicologică care a dus la continua lărgire a orizonturilor noastre muzicale, dar ea trebuie dublată de o tactică a planificărilor. Agendele de concert rămîn însă în multe cazuri în imperiul improvizaţiei şi atunci sînt normale uitările, inerţiile, lipsa de sistem în promovarea capodoperelor cu care ne mîndrim. Prejudicii unor lucrări profund reprezentative pentru noile linii ale componisticii româneşti în acest plan, au fost aduse de concepţia unor instituţii muzicale de a programa cu prioritate prime audiţii de muzică românească, ceea ce a dus într-un fel la uitarea unor lucrări de anvergură care solicită în general mari eforturi interpretative (mă gîndesc la oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu, *Balada steagului* de Sigismund Toduţă, oratoriul *Constelaţia omului* de T. Olah). Şi în acest caz e vorba de o echilibrare responsabilă a repertoriilor, o alternare judicioasă a primelor audiţii şi a reluărilor, capabilă să dea auditorilor dimensiunile exacte ale valorilor muzicii româneşti.

Valorificarea patrimoniului muzical ne cere la ora actuală mai multă grijă la modul în care aducem lucrările vechii muzici pe estradele de concert.

Merită discuţii speciale din acest punct de vedere felul în care prezentăm (mă gîndesc la formulele instrumentale) vechile comori muzicale, locul criticii în acest proces de valorificare a trecutului muzical, locul pe care trebuie să-l aibe ansamblurile şi interpreţii de frunte ai ţării în promovarea tuturor valorilor istoriei muzicii româneşti, într-o acţiune continuă, capabilă să ateste puterile muzicale ale pămîntului carpatic.

Documentele călăuzitoare în planul edificării culturale ne învaţă mereu să folosim marile resurse ale tradiţiei în opera de plămădire a unei noi culturi muzicale.

A ţine seama de întreg arcul istoriei muzicale româneşti, a folosi continuu capodopera românească din toate timpurile în opera de răspîndire a culturii, de educaţie prin muzică, rămîne una din îndatoririle principale pe care ni le-au transmis 40 de ani de nouă istorie.

Iosif SAVA

Prima audiţie a „Cantatei Profana" de Béla Bartók cu textul românesc original

Corul şi orchestra Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti, sub conducerea dirijorului Remus Tzincoca, ne-a produs în finalul stagiunii trecute, una din revelaţiile cele mai incitante din ultima vreme : prima audiţie absolută a originalului *Cantatei profana* de Béla Bartók ! Partitura inedită pînă în seara zilei de 14 iunie 1984, cînd în sala Ateneului Român interpreţii noştri au dezvăluit după o jumătate de veac de inexplicabilă aşteptare în cartoanele autorului şi, după moartea sa, în Arhivele Bartók din New York — frumuseţile nepieritoare ale unicei capodopere vocal-simfonice a compozitoruuli ungur care a răsunat parcă mai familiar ca oricînd în limba română, aşa cum a fost gîndită iniţial.

Desigur, că inevitabila întrebare ce şi-au pus-o toţi auditorii şi cercetătorii creaţiei bartókiene în clipa participării la ineditul eveniment artistic, nu îşi va afla — poate — nicio-dată răspunsul exact, dar merită totuşi să încercăm măcar lansarea unor supoziţii, menite a stimula investigaţiile viitoare în arhivele muzicianului, în corespondenţa cu editorii şi traducătorii libretului.

Muzicologul nostru Francisc László, care a semnalat printr-o suită de articole (începînd din 1975) existenţa libretului românesc al *Cantatei profana*, preciza faptul extrem de semnificativ, că Bartók a trimis la tipar partitura cu trei versiuni de texte paralele : originalul românesc, traducerea în limba maghiară a compozitorului şi traducerea în limba germană a lui Bence Szabolcsi. Surprinzător, tocmai textul românesc a dispărut din partitura editată în 1934 la Universal Edition din Viena. De ce ? A acceptat Bartók deliberat această gravă omisiune ? Dacă a existat un considerent de ordin politic, dacă i s-a impus din afară o asemenea

eliminare, de ce nu a protestat autorul niciodată ?

Poate, că tocmai aici să se afle „cheia" răspunsului la tăinuirea originalului românesc. Cronologia momentelor biografice, politice, sociale, creatoare, merită să fie evocată. La 8 septembrie 1930, Bartók a încheiat *Cantata profana*. După 1930, atitudini șovine încep să ofenseze buna credință a compozitorului și muzicianului-savant. În 1934, Bartók a poposit la București, apoi a elaborat studiul *Muzica noastră populară și muzica populară a popoarelor vecine*. Norii negri ai fascismului se adună deasupra Europei și în 1940, Bartók părăsește definitiv patria, stabilindu-se în S.U.A. Este poate cel mai zbuciumat deceniu din întreaga-i existență. O execuție publică a *Cantatei profana* cu text românesc în acest climat spiritual, ar fi fost mai mult decît dificilă.

Alt motiv al întîrzierii primei audiții a originalului românesc l-a constituit — după cum precizează Francisc László în articolul *Vocația universală a creației populare românești* din revista *Secolul 20*, nr. 4—5, 1976 — faptul, că Bartók „intenționa să integreze *Cantata profana* într-un ciclu mai mare, compus din trei (sau patru) părți : o cantată maghiară, una română și alta slovacă", spre a exprima „ideea de înfrățire a celor trei popoare dunărene". Date fiind însă proporțiile ample ale lucrării, definitivate în 1930, socotim că abandonarea planului inițial s-a datorat și imposibilității finalizării tripticului vocal-simfonic într-o unică partitură de dimensiuni echilibrate pentru un afiș de concert, fie el și extraordinar.

Trecînd și peste acest proiect, prima audiție a *Cantatei profana* ar fi putut totuși avea loc, din clipa cînd Béla Bartók însuși a dispus executarea lucrării cu text englez, german și maghiar (acesta întocmit chiar de compozitor, în vederea prezentării publice).

Nu trebuie exclusă însă ipoteza unei oferte românești — venită chiar din partea colegului și prietenului Constantin Brăiloiu, secretarul Societății Compozitorilor Români și organizatorul concertului festiv de sărbătorire a lui George Enescu pentru împlinirea vîrstei de 50 de ani (1931) — de a prezenta o piesă în primă audiție absolută, ținînd seama de sincerele legături de prietenie între cei trei muzicieni. Există un argument greu de eliminat din această ipoteză : scrisoarea lui Bartók către Brăiloiu din 2 VII 1970, prin care îl roagă să-i revizuiască textul colindei *Feciorii preschimbați în cerbi*, corectîndu-i greșelile ortografice ale viitorului libret „deoarece îl pun pe muzică". Deci, Constantin Brăiloiu știa de intenția lui Bartók de a scrie *Cantata profana* încă din vara anului 1930, a discutat, probabil, asupra ei și, ulterior, i-a făcut corecturile solicitate. „Această anexă a fost restituită lui Bartók cu corectările și observațiile lui Brăiloiu. Ea se află la New York, în păstrarea Arhivei Bartók, în partitura primului concept al cantatei" — remarca Francisc László într-un subsol explicativ la volumul *Scrisori (II)*, Edit. Kriterion, 1977, p. 193.

Să trecem oare prea ușor și peste faptul că însuși George Enescu a proiectat în toamna anului 1930 o cantată vocal-simfonică festivă, pe versurile lui Octavian Goga ? „E gata poema ? Te rog, dă-mi-o cît mai curînd — îi scria în februarie 1931 poetului transilvănean — căci o partitură cere mult timp de scris". Din păcate nici proiectul lui George Enescu (cu toate că evenimentul național îl obliga la finalizarea cantatei) nu s-a realizat, din pricina aceluiași tulbure climat politic și al nepredării textului de către Octavian Goga. Și despre acel moment era bine informat Bartók : în aceeași scrisoare către Constantin Brăiloiu din 2 VII 1930, colegul ungur îl întreba pe muzicologul român, dacă a ajuns cu bine acasă din străinătate și dacă „s-a grăbit din pricina tulburărilor politice" să revină în patrie.

Să fi existat vreo promisiune de executare a *Cantatei profana* de Béla Bartók la București, în contextul celor două evenimente aniversare ? Să fi coincis prima audiție bartókiană cu invitația de a conferența în Capitală adresată muzicianului ungur ? Investigațiile viitoare vor aduce probabil lumină, fiindcă ipoteza unei comenzi *românești* în realizarea libretului *Cantatei profana* rămîne cu totul verosimilă.

Altă problemă deschisă pe marginea primei audiții mondiale a lucrării lui Bartók de către formațiile Filarmonicii *George Enescu* din București, sub bagheta lui Remus Tzincoca, este aceea a originalității textului conceput de compozitor : Denis Dille a afirmat că Bartók a realizat „o sinteză a celor două variante populare" culese în satele Idicel și Urisiul de Sus, în timp ce Francisc László a ajuns la concluzia că ne aflăm la „primul concept al *Cantatei profana*" izvodit în limba română ! Desigur, că precizarea este prețioasă, dar incompletă, fiindcă Francisc László nu a avut în mînă *partitura* muzicală ce a răsunat în 14 iunie 1984, ci doar libretul autograf — fără muzică — transmis prin amabilitatea Dr. Benjamin Suchoff, custodele lui *Bartók Estate* din New York. În fața documentului muzical adus la București de Remus Tzincoca, surprizele continuă...

Confruntînd facsimilul libretului autograf din revista *Secolul 20* cu partitura — așa cum ne atrăgea atenția dirijorul — Bartók a intervenit și pe parcursul transpunerii *textului* pe note ! Astfel, a repetat unele replici („atît au vînat"), a adăugat exclamații în stil popular, spre a răspunde contrapunctului muzical printr-un contrapunct verbal etc. Ceva mai mult : partitura ce a răsunat la București avea *suprimate două măsuri muzicale* în scena de

vînătoare față de exemplarul deja cunoscut cu versiunile engleze și maghiare. Nu ne propunem aici să discutăm în paralel cele două partituri, dar trebuie să reținem următoarele : originalul românesc al *Cantatei profana* de la New York nu este identic cu partitura deja cunoscută din 1934 și 1936 ; textul separat al libretului comunicat în facsimil de Francisc László, nu corespunde integral cu cel din partitură !

Aflîndu-ne în fața unui *libret propriu,* conceput de Béla Bartók pe baza originalelor colindelor românești *Feciorii preschimbați în cerbi,* merită să reținem că autorul a realizat o operă de creație independentă de muzică. Nu știm dacă în întreaga moștenire artistică a compozitorului ungur se mai află un text similar, dar, faptul de a fi *conceput,* în limba română, un asemenea libret, ni se pare un gest singular. Remus Tziancoca sublinia — pe bună dreptate — uimitorul simț al limbii române pe care l-a avut Bartók, instinct împins pînă la limita poetului ce posedă impecabil *spiritul* limbajului popular. Căci nu este puțin lucru să faci distincție între exclamațiile epice *(Hai, hai !),* și cele lirice *(Hei, hei !).* Expresii ca *„Făr' el i-o 'nvățat", „Ce mai și-o d-aflat", „În coarnile noastre", „Iară cu gur' așa-o strigat", „Făr' calcă prin frunză"* etc. extrase de compozitor din versul popular, dar *completat* de el cu silabe de un regionalism autentic, demonstrează pătrunderea subtilităților limbii române de către „libretistul" ungur.

În sfîrșit, o ultimă și poate la fel de surprinzătoare constatare : în ciuda afirmației lui Béla Bartók în scrisoarea din 10 I 1931 către Octavian Beu („In der *Cantata profana* ist bloss der Text rumänisch ; das thematische Material ist eigene Erfindung, es ist auch keine Nachbildung rumänischer Volksmusik, ja, manche Teile sind überhaupt nicht in Volkston"), totuși, tema fugii din finalul în stil de colindă românească denotă o certă factură intonațională românească. Să nu uităm faptul că melodia colindei *Feciorii preschimbați în cerbi* a rămas *aceeași* în toate versiunile transilvănene, culese pînă azi, de-a lungul a peste o jumătate de secol (de Béla Bartók, Ilarion Cocișiu, Ioan R. Nicola, Virgil Medan etc.), deci discursul melodic ce vehicula texte diferite trimitea pe culegători la un *model sonor* unic. Bartók a reținut fără să vrea acest obsedant colind și nu putem trece peste un detaliu al *Cantatei profana,* inseparabil al unității text-muzică ce i-a dominat inconștientul în clipa creerii : „Vă rog să revizuiți și împărțirea cuvintelor în silabe !" Deci, compozitorul urmărea în viitorul libret să surprindă toate accentele și inflexiunile limbii române. Se putea oare sustrage total de muzica colindului ? Epilogul *Cantatei profana,* chiar și numai prin superba imagine sonoră de autentică sorginte românească, demonstrează că Bartók a trăit intens întreaga noastră atmosferă populară de care nu s-a putut elibera.

Remus Tzincoca, dirijînd pe dinafară întreaga partitură, lucrînd separat cu corul Filarmonicii, spre a atinge maximum de expresivitate al verbului românesc, deci, reușind o ideală fuziune între operă și interpretare ne-a mărturisit că nu a încercat o clipă sentimentul că autorul ungur ar fi rămas dator *spiritului* românesc al libretului atît de plastic surprins într-un magistral text de mit popular arhaic.

Socotim aceste considerații preliminare pe marginea primei audiții absolute a originalului *Cantatei profana* doar ca un preambul al cercetării noastre. Această capodoperă merită să-și ocupe locul prioritar printre lucrările de referință ale repertoriului bartókian în context universal, fiindcă există acum noi valențe artistice ce luminează o partitură singulară atît în peisajul strict profesional al moștenirii compozitorului, cît mai ales, în patrimoniul sonor contemporan stimulat de virtuțile perene ale folclorului românesc.

Viorel COSMA

Semnificativă manifestare a artei corale

Sîmbătă, 30 iunie a avut loc — în Studioul de concerte al Radioteleviziunii — o prestigioasă manifestare a artei corale românești dedicată celei de a 40-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, susținută de Corul mixt al studenților de la Conservatoarele de muzică din București, Cluj-Napoca și Iași, de Corul de cameră „Madrigal" al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București și de un grup de interpreți-studenți de la amintitele institute de artă ale țării.

Concertul pe care l-am audiat se înscrie printre numeroasele manifestări muzicale desfășurate pe plan național integrate în marele Festival al artei și culturii socialiste „Cîntarea României".

Organizat de Uniunea Asociațiilor Studenților Comuniști din România, Ministerul Educației și Învățămîntului și Uniunea compozitorilor, primul Festival-concurs de creație de cîntece patriotice și revoluționare destinat studenților de la cele trei conservatoare de muzică, precum și celorlalți studenți cu preocupări în domeniul creației muzicale de la alte profile de învățămînt, s-a încheiat cu o bogată recoltă de piese corale patriotice închinate țării, partidului, secretarului său general — tovarășul Nicolae Ceaușescu, tineretului.

Prin conținutul lor, cîntecele premiate exprimă hotărîrea fermă a întregului tineret universitar din România de a lupta pentru pace și dezarmare, pentru apărarea dreptului fundamental al popoarelor la o viață liberă, înfloritoare și fericită.

Piesele corale prezentate — în primă audiție — de către Corul mixt al studenților de la conservatoarele menționate mai sus, dirijate cu măiestrie, sensibilitate și rafinat gust artistic de conf. univ. Constantin Romașcanu (București), lector univ. Nicolae Gîscă (Iași) și asist. univ. Cornel Groza (Cluj-Napoca), cu participarea solistului vocal Rell Dieter, la pian studenții Cristina Todea, Anuș Cividian, George Balint și Adrian Nichiteanu, au fost selecționate și premiate de un juriu din care au făcut parte reprezentanți ai Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România, Ministerului Educației și Învățămîntului, Uniunii Compozitorilor, cadre didactice universitare de la cele trei conservatoare, avîndu-l în frunte pe prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii Compozitorilor și rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

Cele opt lucrări corale premiate și interpretate în concertul radiotelevizat cît și cele șase mențiuni au fost atribuite tinerilor compozitori după cum urmează :

A. — Din partea Uniunii Compozitorilor — premiul I a fost atribuit cîntecelor *Lumina patriei* (versuri Vasile Zamfir) și *Iubire de țară* (versuri Mircea Micu), muzica George Balint, anul III compoziție la Conservatorul bucureștean ; premiul al II-lea, cîntecelor *Dunărea păcii* (versuri Adrian Păunescu) și *Mamă țară* (versuri Adrian Păunescu), muzica de Radu Bacalu, anul I compoziție la Conservatorul clujean ; premiul al III-lea, cîntecului *Lumină de august* (versuri Victor Tulbure), muzica de Roxana Hașegan, anul III compoziție la Conservatorul ieșean.

Cu mențiuni au fost distinse următoarele piese corale : *Cu colțul inimii* (versuri Nichita Stănescu), muzica Nicolae Teodoreanu, anul II compoziție, *Iubire de pace* (versuri Varujan Vosganian), muzica Mihaela Stănculescu, anul III compoziție, *Țară* (versuri Ana Blandiana), muzica Dana Teodorescu, anul IV muzicologie de la Conservatorul din București și *Strigăt de pace*, versurile și muzica de Kelemén Laszlo, anul IV compoziție la Conservatorul din Cluj-Napoca.

B. — Din partea Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România, au fost acordate următoarele premii și mențiuni : premiul I a fost atribuit piesei intitulată *Cinstire omului* (versuri Viorel Cozma), muzica Adrian Nichiteanu, anul III compoziție la Conservatorul din Capitală ; premiul al II-lea, cîntecului intitulat *Patria* (versuri Virgil Carianopol), muzica Dumitriu Leonard, anul III compoziție la Conservatorul din Iași ; premiul al III-lea, cîntecului *Aici este locul meu* (versuri Szász János), muzica de Makkai Gyöngyvér, anul II muzicologie la Conservatorul din Cluj-Napoca, iar mențiuni, pieselor *Patria* (versuri Ion Brad), muzica Ana Maria Avram, anul III compoziție la Conservatorul din București și *Țară de dor* (versuri L. Toma), muzica Dora Cojocaru, anul II compoziție la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca.

Auditoriul — prezent în număr mare la acest concert — (majoritatea studenți din Capitală, din păcate insuficient familiarizați cu atmosfera de ascultare în liniște a muzicii) a urmărit în partea a II-a a programului un mic recital vocal-instrumental, prezentat într-o îngrijită ținută artistică de studenții : Cristian Vlad, anul IV clarinet, Alexandru Moisiuc, anul IV canto (la pian lector Doina Micu), de la Conservatorul din București ; Daniel Manasi, anul III vioară și Anuș Cividian, anul IV pian, de la Conservatorul „George Enescu" din Iași și Gabriela Imreh, anul IV pian la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, cu lucrări semnate de Sigismund Toduță, Tiberiu Olah, Sergiu Sarchizov, Vasile Spătărelu și Aurel Eliad.

O valoroasă contribuție — la acest concert — și-a adus și binecunoscutul și apreciatul cor de cameră „Madrigal" al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, dirijat de artistul emerit Marin Constantin, oferind publicului un variat program de piese corale românești din creația contemporană purtînd semnătura unor compozitori ca :

Alexandru Pașcanu, Florin Comișel, Dariu Pop, Ion Vintilă, Mihai Moldovan și Marin Constantin.

Ca de fiecare dată, această minunată formație corală a încîntat publicul prezent în sală prin înaltele sale virtuți artistice : o perfectă intonație și omogenizare vocală, o desăvîrșită emisie de ansamblu, o clară și expresivă dicțiune cît și o arie largă de nuanțe, toate acestea fiind modelate cu fantezie, sensibilitate și ales rafinament artistic de măiastra mînă și cuceritoarea simțire ale lui Marin Constantin.

Întregul concert poate fi considerat o manifestare artistică de înaltă ținută, constituind totodată și o valoroasă experiență a bunei colaborări dintre conservatoarele de muzică ale țării.

Iovan MICLEA

FILARMONICA „GEORGE ENESCU"

Mihai Brediceanu — Mihaela Martin

Concertul simfonic de debut pe luna iunie al Filarmonicii „George Enescu" l-a readus la pupitru pe Mihai Brediceanu într-un program îmbinînd opusuri de multă vreme consacrate ale romantismului cu una din creațiile care a atras, cu mai bine de zece ani în urmă, atenția cercurilor muzicale internaționale asupra investigațiilor sonore ale lui Aurel Stroe, considerate „adevărate revelații" (Henry Louis De la Grange în „Music and Musicians", Londra) : *Canto II*, comandată de Festivalul de la Royan și prezentată acolo în primă audiție absolută în 1972. Reaudiată în versiunea precis modelată a lui Mihai Brediceanu, lucrarea se impune printr-un paradox sesizat de același comentator de mai sus : efectul de *imobilitate* rezultat din extrema *mobilitate* a liniilor de sunete, care se succed neîntrerupt, interpretate simultan, dar cu decalaje precis calculate între ele, de 12 formații instrumentale. Se naște astfel un fel de „perpetuum mobile", un freamăt neîncetat al orchestrei, parcurgînd întregul ambitus al registrelor, din acut în grav, cu o țesătură deopotrivă consistentă și transparentă, realizată pe baza unei formule aparent savante, dar în fond simple, al cărei „secret de fabricație" îi aparține compozitorului, mereu în căutarea îmbogățirii limbajului muzical cu elemente noi, originale, mergînd la esențe. Numai că Aurel Stroe nu se limitează să caute, — el și găsește !

Prezența pe podiumurile de concert bucureștene a Mihaelei Martin — tot mai solicitată în marile centre muzicale internaționale — devine de fiecare dată un eveniment, nu numai datorită rarității aparițiilor sale, ci înainte de toate prin strălucita ei violonistică, parcă de fiecare dată tot mai captivantă. În *Concertul de vioară* de Ceaikovski — de altfel cel cu care a cucerit, în etapa finală, premiul I la concursul internațional de la Indianapolis — ea vădește o siguranță tehnică, un aplomb, o vitalitate, un brio, care, dincolo de tinerețea artistei, își găsesc sursa într-un simț înnăscut al cîntului la vioară, un temperament năvalnic — deși bine controlat —, un dinamism irezistibil, calități pe care le-am decelat încă de cînd am ascultat-o pentru prima oară în concertul final al concursului școlilor de artă, la vîrsta de 14 ani ! Frazarea ei este elegantă și expresivă, de o plastică impecabilă, perfect încadrată în tempo, cu o imaginație constructivă conferind interpretării deopotrivă fermitate și proporții. Sunetul este amplu și luminos, desigur explicabil prin folosirea unei admirabile viori istorice din secolul al XVIII-lea a lutierului napolitan Ferdinand Gagliano, care i-a fost pusă la dispoziție prin grija organizatorilor de la Indianapolis după atribuirea premiului I. Dar atunci cînd s-a prezentat la concurs, inclusiv în etapa finală, Mihaela Martin nu a cîntat pe o asemenea vioară de preț și totuși a cucerit fără rezerve juriul !

În încheiere, Mihai Brediceanu a parcurs *Simfonia nr. 1 în do minor* de Brahms cu o articulație melodică precisă, fără exagerări declamatorii, cu o frazare simplă, mobilă, puternic ancorată în pilonii ritmici ai lucrării, atribuind discursului simfonic o robustețe sculpturală, cu iluminări viu contrastante.

Mircea Cristescu — Valentin Radu — Scott Mc. Intosh

Între două concerte simfonice săptămînale, Filarmonica „George Enescu" ne-a oferit un atractiv program al orchestrei de cameră, sub bagheta lui Mircea Cristescu, de fapt un „concert de concerte", ai cărui principali protagoniști au fost organistul Valentin Radu și trompetistul american Scott Mc Intosh, doi valoroși tineri muzicieni, a căror colaborare, începută la „Juilliard School of Music" din New York, a continuat cu un lung turneu prin Europa, încheiat la București.

Valentin Radu, ale cărui recitaluri cu programe foarte variate l-au impus atenției publicului bucureștean datorită stăpînirii suverane a tehnicii orgii și cunoașterii în profunzime a diferitelor stiluri, a apărut de această dată ca solist în două concerte de Bach *(nr. 1 în re minor, BWV 1052)* și Händel *(nr. 11 in sol minor, op. 7 nr. 5)*. Prezentarea la orgă a lucrării bachiene, bine cunoscută sub forma de concert de pian (clavecin), este plauzibilă, întrucît se pare că versiunea pentru orgă a precedat-o pe aceea pentru clavecin, după cum o dovedește existența unei redactări anterioare în acest sens a lui Carl Philipp Emanuel Bach, pe care Johann Sebastian Bach ar fi supervizat-o. Valentin Radu a folosit aici o registrație cu timbre argintii, cu mixturi fine, sugerînd sonoritatea clavecinului și evitînd demagogia expresivă, pe care timbrul orgii romantice o poate ușor determina. În Händel a avut o spontaneitate agilă, luminoasă, strălucitoare în pasajele de solo, dar retrăgîndu-se cu discreție în pasajele de *tutti*, unde orga preia rolul de *continuo*. În general, Valentin Radu practică un cîntec cu alură „sportivă", este sprinten, vioi în atacurile manualelor și pedalierului, iar orga nu mai apare ca un instrument solemn, greoi, ci ca oricare alt instrument cu claviatură.

Trompetistul Scott McIntosh a susținut partea solistică în două concerte, de Albinoni *(în re minor, op. 9 nr. 2)* și Telemann *(în si bemol major)*, folosind o trompetă „piccolo" în Si bemol, cu care realizează sonorități strălucitoare, iar la nevoie (ca în superbul *Andante ostinato* din Albinoni) fraze lungi, cu o tehnică uluitoare a respirației, amintind de aceea a „regelui trompetei", Maurice André. Numai că, spre deosebire de André, care se impune prin lejeritatea și mobilitatea frazărilor, McIntosh este un suflător de alamă prin excelență, cu atacuri impresionante în *forte*, chiar și în registrul supra-acut. Spre sfîrșitul programului, lui Scott McIntosh i s-a alăturat excelentul nostru trompetist Iancu Văduva, ambii susținînd împreună, la trompete uzuale în Do, solourile *Concertului pentru două trompete în do major, (catalog Pincherle nr. 75)*, de Vivaldi, într-o admirabilă colaborare artistică. În final, celor doi trompetiști li s-a adăugat un al treilea, tînărul Petre Nancu, student la Conservatorul bucureștean, precum și organistul Valentin Radu, pentru a interpreta alături de orchestră *Simfonia în re major uentru orgă, trei trompete, timpani și coarde* de Bach, de fapt o introducere cu caracter festiv la *Cantata BWV 29*. A fost o concluzie impunătoare a întregului concert, pe care cei doi soliști l-au animat prin entuziasmul lor tineresc, dar înainte de toate printr-o măiestrie artistică și o probitate profesională care le face cinste.

Remus Tzincoca — Anisia Campos

Pe Remus Tzincoca l-am urmărit pentru întîia oară sub cupola Ateneului în 1973, cînd a devenit evident că ne aflam în fața unui șef de orchestră cu autoritate și prestigiu, capabil să aplice pecetea personalității sale unui repertoriu de mare varietate stilistică, pe care dovedea că-l stăpînește atît în construcția arhitectonică de ansamblu, cît și în detaliile cele mai intime. De atunci, el a revenit de mai multe ori în București, dirijînd cînd Filarmonica „George Enescu", cînd Orchestra Radioteleviziunii, dar întotdeauna prima impresie s-a confirmat pe deplin. Așa s-a întîmplat și la cea mai recentă vizită a sa, cînd a prezentat la Filarmonică un program dominat de rarități ale repertoriului stagiunilor noastre, începînd cu o selecție de 5 din totalul de 11 „numere" care constituie muzica de scenă la *Rosamunde* de Schubert. Printre aceste 5 se aflau și 3 coruri, pe care mărturisesc că le-am ascultat pentru întîia oară cu acest prilej : *al Spiritelor*, misterios și terifiant, *al Păstorilor*, de o inspirație melodică tipic schubertiană, cu splendide soluri de clarinet (Valeriu Bărbuceanu), și *al Vînătorilor*, foarte asemănător, ca atmosferă, cu celebrul cor al vînătorilor din opera *Freischütz* de Weber (care a avut premiera cu doi ani înaintea compunerii muzicii la *Rosamunde*). În orice caz, sînt pagini destinate — ca și cele pur orchestrale — coeziunii spectacolului mai degrabă decît delectării melomanului. Remus Tzincoca le-a imprimat o bogată paletă de nuanțe dinamice, poate chiar prea bogată pentru o muzică al cărei principal farmec îl constituie simplitatea.

Cantata profana de Bartók, prezentată în continuare, a cunoscut cu această ocazie prima ei audiție mondială cîntată în limba română pe textul original al colindului ardelenesc cules de compozitor și așezat la baza lucrării (se știe că Bartók a redactat apoi un text maghiar, care a fost retradus în românește — în lipsa originalului — pentru execuțiile anterioare la București). În felul acesta, *Cantata profana* și-a recăpătat savoarea originală a textului popular, care se anunță chiar de la primul vers *(Cel unchieș bătrîn...)*. Unicul opus vocal-simfonic bartókian reclamă un dirijor, o orchestră, un cor și soliști special antrenați pentru a reda pe de o parte masivitățile scriiturii și a menaja pe de altă parte înlănțuirile logice ale secvențelor, fără căderi de tensiune. Remus Tzincoca a trecut cu bine prin toate capcanele întinse de execuția unei asemenea lucrări, orchestra și formația corală, conduse într-un tempo relativ rapid, evitînd confuzia în pasajele periculoase din partea întîi. Tînărul tenor Cristian Caraman s-a achitat în mod onorabil de cele două intervenții ale sale, foarte dificile din cauza vocalizelor și a țesăturii extrem de înalte. Pompei Hărășteanu a fost, ca întotdeauna, impecabil ca frazare, amploare a glasului și dicțiune.

Preludiul la *Pelléas și Mélisande* de Fauré — altă pagină cvasi-necunoscută — a fost realizat în stilul transparent, cu grația și coloritul viu care definesc limbajul orchestral fauréan. În fine, în *Concertul de pian* de Paul Constantinescu am apreciat bunăvoința pianistei canadiene Anisia Campos de a-și însuși această lucrare concertantă românească, pe care a parcurs-o corect, fără a-i valorifica însă potențialul de strălucire virtuoză, mai ales în însuflețitul *Presto* final. Am găsit în schimb această strălucire la orchestră.

Edgar ELIAN

Modest Cichirdan — Ion Voicu

Joi 21 și vineri 22 iunie, am avut plăcerea să ascult orchestra simfonică și corul Filarmonicii „George Enescu" sub bagheta dirijorului Modest Cichirdan, un artist complet din toate punctele de vedere, care a ținut și de această dată să ne ofere un program pe cît de variat — concert, cantată vocal-simfonică, simfonie — pe atît de omogen construit și prezentat într-o manieră de excepție.

Pentru început am ascultat cantata vocal-simfonică *Neam românesc, neam suveran* pentru bas și tenor, cor mixt și orchestră simfonică pe versurile poetului Ștefan Tita, scrisă de Claudiu Negulescu. Și în această lucrare, ca și în altele similare cum ar fi *Balada Izvoarelor, Balada dobrogeană, Cantata despre patrie*, Claudiu Negulescu pune în valoare tezaurul nostru folcloric național. În cele trei părți — *Așteptarea, Lupta* și *Odă Eroilor Neamului*, pornind de la analiza interioară a personajelor și mergînd pînă la mesajul, universal la această oră, dorința de pace a întregii lumi, compozitorul ne înfățișează o filă de istorie a poporului român. Într-un limbaj complex, cu o orchestrație funcțională, Claudiu Negulescu ne prezintă un întreg evantai de trăiri autentice, în care încrederea în construcția unei societăți bazată pe dreptate socială și viețuire pașnică reprezintă firul conducător al întregii lucrări.

Cei doi soliști, tenorul Constantin Ene și basul Nicolae Florei, cred că nu mai au nevoie de prezentare, activitatea lor pe tărîmul muzicii românești fiind atît de cunoscută publicului nostru meloman. De asemenea, în a doua seară am ascultat pe soprana Mîndra Cernescu, ce a înlocuit pe tenorul Constantin Ene, aflat în în indisponibilitate vocală ; după un remarcabil tur de forță — asimilarea partiturii doar în cîteva ore — ea a reușit să aducă o strălucire aparte lucrării.

Claudiu Negulescu este un muzician multilateral ; în anii din urmă, el adaugă o nouă dimensiune artei sale, pe aceea de dirijor și conducător al cunoscutului cor de copii „Voces Primavera", creație a maturității sale artistice, și de asemenea duce și o intensă activitate de propagator al muzicii corale românești. Pe lîngă cele 120 de lucrări corale, la care se adaugă muzică de cameră, muzică simfonică, Claudiu Negulescu se remarcă printr-o susținută prezență de critic muzical, relevîndu-și calitățile de observator al fenomenului muzical național. Iată un artist cetățean care prin întreaga sa activitate încearcă să aducă o contribuție la afirmarea cît mai plenară a muzicii românești în circuitul universal.

În aceeași seară, violonistul Ion Voicu ne-a prezentat cu înaltă măiestrie *Simfonia spaniolă* de Edouard Lalo. Tonul său cald, tehnica de excepție, au dus la crearea unei imagini sonore, a unei fresce plină de culoare.

În încheiere am ascultat *Simfonia a VII-a în re minor op. 70* de Antonin Dvořák, în care dirijorul Modest Cichirdan ne-a făcut încă o dată dovada talentului și sensibilității sale, a dorinței de a duce muzica spre un înalt ideal de perfecțiune.

Dan BĂLAN

CONCERTELE RADIOTELEVIZIUNII

24 mai — Tineri soliști laureați

Pilduitoare seară simfonicul Radioteleviziunii din 24 mai, în care, sub genericul „Tribuna tinerilor soliști laureați", am urmărit patru probabile personalități ale vieții noastre muzicale de mîine, poate chiar de azi.

Andrei Tănăsescu, Cristian Vlad, Dorina Mangra, Victor Popescu au suscitat desigur involuntare comparații, datorate vecinătății de evoluție, dar neîncurajate nici de varietatea instrumentelor — pian, clarinet, vioară, cello — nici de raportul protagoniștilor cu repertoriul abordat. Astfel chiar primul dintre ei, Andrei Tănăsescu, a apărut în dublă ipostază de autor și interpret — și știm cît de rău își recită uneori poeții propriile poezii... E cazul să rememorăm versiunile *Preludiilor* de Debussy, ale lui Andrei Tănăsescu, pe care nu pregetăm a le califica drept *de referință*. Analizînd deci separat cele două aspecte ale prezenței lui Andrei Tănăsescu, *Concertul* său *pentru pian și orchestră* relevă indubitabil muzicianul autentic, personalitatea componistică în devenire, deja *devenită*, închegată, deși desigur în continuă creștere. Factura de sorginte folclorică a tematicii — trebuie să specificăm că opusul conține melodie, ritm și armonie veritabile fără a fi prin aceasta cu nimic „demodat"... — sfîrșește prin a forma cadrul mărturisirii *eului* sonor al compozitorului, *eu* la cărui existență este aproape materială... Fără a-l fi atins plenar — încă — Andrei Tănăsescu pare a delimita treptat, prin minunata trudă a creatorului unui nou limbaj, un orizont stilistic contingent pentru moment lui Prokofiev, Stravinski, uneori Șostakovici, poate Messiaen ; nume ale situării orientative, iar nu ale afilierii, căci, subliniem, Andrei Tănăsescu se poate deja *recunoaște* și aceasta apare în ea însăși o supremă realizare în contextul infinitei varietăți stilistice contemporane. Originalitate în autenticitate. Aprecieri pozitive ce nu scutesc a sugera revizuirea pe alocuri a echilibrului dinamic pian — orchestră, în favoarea celui dintîi, copleșit la răstimpuri de tumultul simfonic al ansamblului. *Pianistului* Tănăsescu nu-i este necesar nici un panegiric, chiar dacă meritat și de astă dată. Tocmai de aceea, dacă n-am înțelege raritatea prilejului de a-și prezenta propria lucrare în concert am solicita cu insistență un Ceaikovski, un Rahmaninov, un Prokofiev. Poate dacă i s-ar oferi și alte prilejuri... Andrei Tănăsescu o merită pe deplin !

Cristian Vlad — încă pe băncile Conservatorului — este probabil unul dintre moștenitorii de notorietate ai școlii românești de clarinet. O atestă cu precădere datele tehnice ale interpretării sale în cel de-al doilea *Concert* de Weber : un sunet cald, calm, unul din semnele unei articulări atent studiate, îngrijite, în general o siguranță a atacului necesară și plăcută la audiție, caracteristici sprijinite poate și de calitatea instrumentului. Am fi

dorit ca în cîteva locuri frazarea și — la o privire la scară sintactică — coordonarea marilor secțiuni de expunere solistică să fi fost mai strîns legate, subsumate unei concepții de ansamblu mai congruente, care ar fi avantajat, ca produs final, spontaneitatea intonației și expresiei lui Cristian Vlad. Mai multe despre un eventual domeniu repertorial de predilecție al tînărului clarinetist ne-ar comunica probabil audierea unora dintre piesele de Stravinski, ori a unei sonate de Poulenc, sau Olah.

Dorina Mangra a abordat cu curaj o versiune a „Imperialului de vioară al lui Mozart" — dacă ne este permisă paralela — nr. 5, K.V. 219. Vioara ei are un timbru cu totul remarcabil, sonorități calde, învăluitoare în registrul grav, iar în acut un ton limpede, chiar acuzat, incisiv uneori, totuși niciodată strident sau spart. Am apreciat, cu rare și explicabile excepții, corectitudinea frazării și claritatea — atît de importantă la Mozart — a emisiei. La capitolul deziderate este de notat necesitatea unei concepții de structurare a arcurilor majore ale concertului mai răspicat, cu mai mult curaj afirmată, care, pe calea implicării și convingerii auditoriului printr-un discurs muzical dens, alert (dar nu în sensul vitezei), viu, tinde către misiunea ultimă a actului artistic, comunicarea, comuniunea de spirit și simțire. Ca orice tînăr solist la început de drum artistic, ca și Cristian Vlad, Dorina Mangra trebuie să se familiarizeze cu partenerul — uneori adversarul — pe care îl reprezintă ansamblul simfonic acompaniator. Această colaborare nu poate fi decît apropiată, lipsită de contraziceri — de formă — și asperități, ea urmează dialecticii de multe ori competitivă dar totdeauna cu sens comun a conductului concertant.

Un exemplu în direcția atenției față de colaboratori, determinată de conștiința precisă a propriei situări în raport cu ei în contextul actului interpretativ complex îl poate constitui Victor Popescu, solistul pretențiosului *Concert de violoncel* de Dvořák, care a purtat cu orchestra condusă cu atîta grijă, competență, eficiență de Paul Popescu un dialog demonstrativ pentru ceea ce poate da, atunci cînd există și se manifestă din plin, talentul, intuiția muzicală, devenită prin cultivare inteligență muzicală. La vîrsta lui, probabil de conservatorist, Victor Popescu deține — și probează că și *simte*, — mult mai prețios decît *știe* — secretul înfățișării edificiului formei muzicale. Cu autoritatea simplității, a adresării artistice autentice, directe, tînărul violoncelist ne-a dăruit floarea rară pe care de cîte ori nu sînt în măsură să ne-o ofere nici capete de afiș consacrate, *emoția artistică*. Victor Popescu este o personalitate artistică conturată, în al cărei drum de împliniri profesionale cu sens ascendent mai sînt de parcurs etape semnificative dar neesențiale: peste cîțiva ani probabil că spontaneitatea prezentă, apanaj al entuziasmului, al pasiunii — de altfel deja sublimate în putere de convingere — va face loc unei împliniri, bineînțeles mereu perfectibilă. O adevărată revelație!

Gabriel TOMESCU

7 iunie: Paul Popescu — Nikolai Suk

Fără a se înscrie în rîndurile acelor programe ferm construite pe o singură idee unificatoare, concertul acesta a prezentat totuși particularități capabile să-l distingă de obișnuita înlănțuire: piesă simfonică (românească, de regulă) — piesă concertantă — simfonie. Mai întîi, pentru că cele două părți ale sale erau, fiecare, solid articulate pe cîte o direcție — cele două direcții fiind, la rîndu-le, complementare: creații românești contemporane, în prima — muzică de Liszt, în a doua. Apoi, pentru că — făcînd legătura între cele două părți — miezul programului îl constituiau două lucrări concertante pentru pian, în interpretarea aceluiași solist, sovieticul Nikolai Suk.

Sub bagheta dirijorului Paul Popescu, reluarea *Uverturii festive de concert, nr. 1* de George Draga a prilejuit adîncirea impresiei deosebite pe care o produce modul personal al autorului de a înțelege sărbătorirea Eliberării, căreia lucrarea îi este dedicată: bucuria biruinței apare, în viziunea lui, subtil dublată de sentimentul recunoștinței față de eroii ce s-au jertfit atunci, la 23 August 1944. Evocarea acestora face ca *Uvertura* să fie nu doar apoteotică, ci și epică, și imnică; încărcată de tensiuni abil potențate de interpretarea dirijorală, muzica lui George Draga reafirmă un chip profund și adevărat de a concepe semnificațiile evenimentului istoric.

Atras fără îndoială nu numai de pitorescul folcloric, ci și de construcția ingenioasă a partiturii lui Mircea Chiriac, *Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră* (în care scriitura meșteșugită a instrumentelor de coarde pune în valoare virtuozitatea aceleia pianistice, încercînd totodată o sinteză între forma temei cu variațiuni și caracterul altor tipuri de piese armonice sau polifonice, grefate pe o structură contrapunctică — mai potrivită cu modalismul substanței muzicale utilizate), Nikolai Suk își etalează spectaculozitatea unei tehnici pianistice de înaltă clasă (în *toccata, burlesca, moto perpetuo, finale*) și sensibilitatea poetică (în *preludio, elegia, antifonar, intermezzo, serenata*). Spărgînd tiparele interpretărilor ilustre, versiunea propusă de pianistul sovietic pentru *Concertul nr. 1* de Liszt apare purificată de încrîncenarea cu care muzica aceasta a fost încărcată de alte temperamente, alte concepții sau alte naturi tehnic-instrumentale, la care efortul de învingere a dificultăților partiturii se conjuga cu o tensiune ce nu e proprie substanței muzicale (aici, spre deosebire de cel de-*al doilea Concert* al compozitorului). Grația, starea de vis, delicatețea și interiorizarea plăsmuiesc o lume de spiriduși și zîne, iar această viziune — îmbrățișată și de către dirijor — favorizează potențarea virtuților orchestrale ale partiturii, filigranul unei scrieturi ce rivalizează cu aceea mendelssohniană.

În fine, încheind programul cu o cuceritoare imagine a *Preludiilor* lui Liszt (dirijate fără partitură), Paul Popescu și Orchestra simfonică a Radioteleviziunii au izbutit să estompeze inteligent maniera ușor pompieristică pe alocuri a orchestrației și să evidențieze noblețea substanței melodico-armonice;

într-un cuvînt, să re-creeze o muzică profund dramatică, în care sub aparența unui discurs spectaculos colorat și antrenant se confruntă demonicul și eroicul, violența și puritatea.

★

14 iunie: Tribuna tinerilor soliști

La sfîrșit de an școlar, ciclul destinat de către Radioteleviziune lansării noilor talente muzicale concertistice a înfățișat — cum era și firesc — trei tineri laureați ai Festivalului național „Cîntarea României", proaspeți absolvenți ai Conservatoarelor din București, Iași și Cluj-Napoca. În compania Orchestrei de Studio și sub bagheta dirijorului Ludovic Baci, programul — cuprinzînd piese de rezistență ale repertoriului romantic — s-a constituit într-o frumoasă competiție artistică între școlile instrumentale din cele trei importante orașe muzicale ale țării.

Reprezentantul Conservatorului „George Dima" din Cluj-Napoca, violonistul George Dudea (elevul asistentei Victoria Nicolae), este binecunoscut specialiștilor dintr-o activitate solistică susținută și îndeosebi din participarea la „Galele tinerilor concertiști" organizate de către Colegiul criticilor muzicali din ATM. Acum, în *Concertul* de Ceaikovski, el a oferit o interpretare ce se distingea prin delicatețea abordării, prin rafinamentul expresiei, evidențiind trăsăturile ce-l apropie pe compozitorul rus de spiritul mozartian: tragismul luminos, puritatea jucăușă. În această concepție asupra partiturii, esența expresivă iradiază din *Canzonetta* către mișcările extreme, partea a II-a devenind astfel miezul problematic al lucrării și nu o simplă imagine pastelată, contrastantă pe fondul viu colorat al întregului. E greu de spus, urmărind modul în care George Dudea îndulcește pînă și frenezia dansului din finalul *Concertului*, dacă această viziune este rodul unei atitudini estetice deliberate sau maschează — foarte inteligent, altminteri — o anume lipsă de forță a solistului; pînă și admirabil realizata cadență — veritabil model de poetică a virtuozității, pe care violonistul îl expune cu dezinvoltură și sinceritate — este ambiguă din acest punct de vedere... Oricum, secondîndu-l cu multă înțelegere pe violonist, dirijorul Ludovic Baci a temperat necontenit orchestra, punînd în valoare interpretarea solistică și permițîndu-i astfel să-și demonstreze organicitatea.

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București a fost reprezentat de violoncelista Luiza Nancu, eleva profesorului Aurel Niculescu. *Concertul* de Schumann, pe care ea l-a ales spre a apare în fața publicului, în acest moment de răscruce al carierei de muzician, este nu numai — cum îl socotea Casals — „cel mai frumos concert pentru cello", dar și cel mai greu. Tempo-ul foarte așezat pe care Luiza Nancu l-a adoptat în mișcările extreme n-a ajutat-o suficient să creeze acel traseu ascendent fără de care interpretarea — cu tot ceea ce implică ea, de la precizia execuției pînă la emoționalitatea expresiei — nu poate stimula continuu interesul auditoriului. Dincolo de stăpînirea meseriei, se recunosc în personalitatea artistică a Luizei Nancu trăsăturile dezvoltate de întreaga școală a profesorului său, ce subordonează tehnica instrumentală cultivării inteligenței muzicale în strînsă corelație cu sensibilitatea și forța de comunicare; dar absența unui relief personal al interpretării și a unei tensiuni dramatice indispensabile acestei muzici sînt răscumpărate doar de aflarea acestor calități în partitura orchestrală, tălmăcită exemplar de către Orchestra de Studio condusă de Ludovic Baci.

În fine, alegîndu-și mai rar (și pe nedrept, mai rar) cîntatul *Concert nr. 2* de Saint-Saëns, pianista Anuș Cividian a reușit să ridice în fruntea clasamentului Conservatorul „George Enescu" din Iași, pe care l-a urmat ca studentă la clasa lectorului universitar Mihaela Constantin. Execuția ei, mult mai imperfectă decît aceea a colegilor de „Tribună" (cu un număr de imprecizii incredibil de mare ce ar fi descalificat pe oricine altcineva) cucerește prin arderea interioară contagioasă, printr-o credință evidentă în muzica interpretată și printr-o bucurie a cîntului — calități ce lipsesc (deocamdată) celorlalți doi...

Luminița VARTOLOMEI

21 iunie: Cristian Brâncuși — Hanni Schmid Vyss

Programul alătura *Omagiu vieții*, poem pentru bariton și orchestră de Carmen Petra Basacopol, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 23 în la major* de Mozart și *Simfonia a IV-a în la major op. 90 „Italiana"* de Felix Mendelssohn-Bartholdy. A fost un concert în care, se poate spune fără a greși prea mult, protagonistă a fost tinerețea. Talentul, inventivitatea, spontaneitatea, atribute aparținînd în egală măsură pianistei și dirijorului, au luminat această seară de muzică ce a debutat cu tinerețea unui gînd de pace, de dragoste de țară și de viață.

Poemul compozitoarei Carmen Petra Basacopol, bazat pe tulburătoarele versuri ale lui Eugen Jebeleanu din volumul *Cîntece împotriva morții*, a fost conceput în șase secțiuni distincte, concise ca material muzical, diverse în conținut, dar formînd un ansamblu unitar în care recunoaștem, pregnantă, pecetea proprie compozitoarei. Carmen Petra Basacopol toarnă în reflexe lirice, în momente orchestrale de fină colorație, în preludieri de dorită liniște, mesajul unui cîntec închinat constructorilor noii vieți. Prin contrast, permanenta încleștare între viață și moarte își face simțită prezența prin arcuiri de sumbre neliniști, impregnate de note de suprem dramatism. Evoluția solistică a baritonului Nicolae Urdăreanu a impresionat prin acuratețea intonației și forța de comunicare a mesajului poetic. Conducerea orchestrală, datorită lui Cristian Brâncuși, a fost suplă, în perfect acord cu traiectul evolutiv al lucrării.

Aceeași atentă grijă pentru momentele muzicale mozartiene și în *la majorul* ce a avut-o ca solistă pe Hanni Schmid Vyss. S-ar putea spune că paginile mozartiene au beneficiat de o bună întîlnire

temperamentală solist-dirijor ; dantelăria textului și a subtextului, cu nuanțe atît de subtile, ne-a fost redată printr-o blîndă lumină, ce a alternat cu clipe de intensă sclipire. Hanni Schmid Vyss este o bună tehniciană, cu elegante conduceri de frază, iscînd, ca în partea a doua a *Concertului*, răscolitoare imagini sonore de tentă discret nostalgică. Dirijor de formație sobră, preocupat de concretețea și eficiența gestului, precizia de atac și de intuirea pulsului momentului, Cristian Brâncuși a evidențiat cu finețe reliefarea planurilor orchestrale.

Aceleași calități, plus o vivacitate cu duct generos în matca torențialelor pătrunderi de sevă romantică din *Italiana*, sclipitoarea și binecunoscuta simfonie a acestui fin orchestrator care a fost Mendelssohn-Bartholdy. Dozarea judicioasă a efectelor orchestrale, gîndite în detalii policrome a dus la îmbinarea lor în suprafețe compacte, fără fisuri. Am apreciat îndeosebi presto-ul final, veritabilă izbucnire de forță și vigoare, dirijată în sensul cuprinderii totale a spațiului sonor sub înaripatul zbor romantic.

Carmen STOIANOV

28 iunie: Doi interpreți turci

Cunoaștem cîte ceva din forțele interpretative și de creație ale Turciei de astăzi, artiști și compozitori care ne-au vizitat, destul de rar, oferindu-ne unele aspecte ale muzicii noi din țara lor. De data aceasta, soprana Remziye Alper, posesoare a unor calități vocale de excepție, șlefuite la înalte școli contemporane de cînt, activînd azi la Opera de Stat din Istambul, ne-a impresionat cu căldura plină de senzualitate cu care a interpretat părți din marele repertoriu și cîteva arii de operă pline de dificultate. Cu o experiență apreciată, marea soprană pune măiestrit în valoare o serie de tehnici de cînt, începînd cu sensibilul „perlaj" al gravelor și dezlănțuindu-se, plină de dinamism, în acut. Este demnă de subliniat, de asemenea, inteligența sa, care face posibilă plierea întregului cînt pe diferite situații orchestrale, explicînd firesc dramaturgia și comunicînd o serie de sensuri de text muzical, care altfel ar trece neobservate. Cu egală virtuozitate, cîntăreața turcă „sare" din zone încrîncenat dramatice (aria Angelicăi din opera *Suor Angelica* de Puccini, sau aria „O del mio dolce ardor" din opera *Paris și Elena* de Gluck) la adevărate concerte de belcanto (divina arie a Normei „Casta Diva" din opera *Norma* de Bellini), atingînd chiar și frenezia celebrului bolero, cu respirații și înfloriturl pline de finețe, din opera *I Vespri Siciliani* de Verdi. Partenerii solistei, membrii Orchestrei Simfonice Radio, aflați sub bagheta dirijorului turc Orhan Tanrikulu, de la Opera de Stat din Istambul, s-au întrecut, la rîndul lor, în virtuozitate, ținînd îndeaproape pasul cîntăreței invitate. Dirijorul oaspete a prezentat, în partea a doua a concertului, suita simfonică *Peer Gynt* de Grieg, deschizînd și programul primei părți a concertului cu uvertura la opera *Cenușăreasa* de Rossini. Grija sa pentru detașările solistice care se înfiripau în uvertură treptat, culminînd parcă de la sine în amploare sonoră, apoi sclipitoarele armonii, timbral întunecate la alămuri, „zicerile" prelungi ale lemnelor din suita compozitorului nordic romantic, toate acestea au constituit fapte interpretative ce au pledat pentru buna impresie produsă, demonstrîndu-ne că formația dirijorului de operă îl recomandă pe artist cu precădere în acest gen. Extraordinarul marș funebru al suitei, bîntuit de o tensiune simfonică unică, a etalat, sub bagheta sa, o eleganță relevabilă. Dintre colaboratorii dirijorului, menționabilă este, mai întîi, tînăra solistă Ruxandra Vodă, întruchipînd portretul nefericitei Solveig de pe pozițiile cîntărețului care și-a rezolvat foarte bine problemele vocale ; plină de sugestivitate, în intenția ei de comunicare, cîntăreața a demonstrat veritabile calități de interpretă lirică. Apoi, recitatorul V. Teodosiu a depănat, la o înaltă ținută scenică, vechea poveste inspirată de pana lui Ibsen, iar Corul Radioteleviziunii, instruit ca deobicei cu multă însuflețire de Aurel Grigoraș, a creat, la rîndul său, cîteva momente de neuitat.

Anton DOGARU

Final de stagiune la Opera Română bucureșteană

O retrospectivă a spectacolelor ultimei luni a stagiunii 1983—1984 oferă imaginea unei activități artistice bogate în evenimente, demonstrînd permanenta grijă a organizatorilor de a menține treaz — de a spori chiar — interesul spectatorilor, demonstrînd în același timp dorința, strădaniile întregului colectiv de a nu-i dezamăgi pe iubitorii teatrului liric.

Vom trece în revistă pe scurt cîteva spectacole de operă, începînd cu *Tosca* de Puccini, din seara de 3 iunie, sub bagheta lui Cornel Trăilescu. În rolul titular — soprana Maria Slătinaru-Nistor, această voce de mare clasă, amplă, strălucitoare, condusă cu siguranță și inteligență, ovaționată pe cele mai reputate scene lirice ale lumii. Îi dorim și ne dorim cît mai multe asemenea întoarceri „acasă", cît mai multe sărbători artistice pe măsura celei oferite în rolul Floriei Tosca din spectacolul la care ne referim. În rolul Mario l-am urmărit cu plăcere pe tenorul Octavian Naghiu aflat într-o bună formă vocală ; o interpretare în stil, un personaj veridic (cu excepția cîtorva manierisme), profesionalism — rod al unei bogate experiențe artistice. Nicolae Urziceanu — în Scarpia — oarecum nesigur, neconvingător în primul act s-a ridicat pe parcurs la nivelul partenerilor, îndeosebi datorită jocului scenic.

Pentru mai toți soliștii distribuției un serios handicap l-a constituit intensitatea orchestrei, creind uneori, în locul impresiei firești de conlucrare între compartimente, senzația unei competiții, gen „care

pe care". S-au mai adăugat la aceasta și neglijențele de acordaj — cu efect cît se poate de nedorit mai ales în secvențele cu orchestrație „subțire", murdărind sonoritatea, derutînd soliștii — inadmisibile, credem, într-un spectacol de ținută al primei noastre scene lirice.

Luni 4 iunie am asistat la spectacolul cu *Aida* de Verdi ; în rolul titular — Elena Dima Toroiman. Experiența scenică îndelungată, deosebita muzicalitate au ajutat-o să parcurgă complexa partitură, să realizeze chiar cîteva momente emoționante. Dar rolul necesită și o voce amplă, sigură, capabilă nu numai de rafinamente lirice ci și de revărsări dramatice, o voce pe care în mod firesc nu o mai poate avea o interpretă la sfîrșitul carierei. Opera Română bucureșteană are însă asemenea voci ; să o numim doar pe Monica Teodorescu. Pe cînd în *Aida* ?

Rolul Amneris a fost asigurat de tînăra mezzosoprană Mihaela Agachi, al cărei frumos glas de factură mai degrabă lirică decît dramatică s-a dovedit pe alocuri insuficient — deficiență atenuabilă poate, în timp. Deosebit de convingătoare scenic, Mihaela Agachi ne-a demonstrat însă că știe să construiască rolul punîndu-l și punîndu-se în valoare, dozîndu-și efortul cu inteligență, creînd momente de autentică emoție artistică, mai ales în scena judecății. Anatol Covali — în Radames — a dovedit încă odată că posedă calitățile vocale impuse de rol (dar nu și suficienta șlefuire, măiestria tehnică necesară), prezența scenică adecvată și meritorii intenții interpretative, concretizate mai ales în ultimele două acte ale operei. Oaspetele serii a fost baritonul Nicolae Urdăreanu de la Teatrul Muzical din Galați care, după impresia plăcută — pentru mulți surpriza plăcută — dintr-un spectacol anterior cu opera *Bal mascat* (Renato) a creat un Amonasro convingător, atît scenic cît și vocal. I-am admirat glasul sănătos, penetrant (poate nu îndeajuns de cizelat, totuși, în registrul mediu), frazarea inteligentă, dicția impecabilă. Spectacolul la care ne referim ne-a oferit și o surpriză (neplăcută !) prin reducerea decorului, sărăcind simțitor montarea — concepută întru totul în manieră spectaculoasă — stînjenind totodată jocul artiștilor, legat în concepția regizorală inițială de anumite elemente de decor și silindu-i la improvizații scenice ad-hoc.

Spectacolul cu *Flautul fermecat* de Mozart din 6 iunie — dirijat de Lucian Anca — a marcat debutul tenorului Ionel Voineag, una dintre cele mai calitative voci ale primei noastre scene lirice, în rolul Tamino ; un rol care i se potrivește vocal, făcînd totodată o bună impresie scenică. În Pamina — soprana Gerda Radler Anca, aflată la al doilea spectacol cu acest rol, ne-a confirmat impresia plăcută de la debut prin vocea catifelată și interpretarea plină de muzicalitate, nuanțată stilistică. Mai multă naturalețe în pasajele vorbite ar face din Gerda Radler Anca o Pamină ideală. Regina nopții a fost interpretată de Emilia Ciurdea — proaspătă absolventă a Conservatorului bucureștean, clasa Artei Florescu — o promițătoare soprană de coloratură. În rolul Sarastro — basul Teodor Ciurdea, cîștigătorul Marelui premiu la ultima ediție a Concursului internațional de canto de la Verviers. Cele două „tinere speranțe" ale artei lirice românești, cărora Opera Română bucureșteană le oferă prilejul de a se afirma, au dovedit calități ce îndreptățesc așteptările, estompînd prin sinceritatea și pasiunea interpretării unele neîmpliniri, lipsa mai bogatei experiențe scenice. L-am reîntîlnit pe irezistibilul bas comic Constantin Gabor în Papageno. În Papagena, pe măsura exigențelor partiturii — soprana Cornelia Angelescu.

Ultima premieră a stagiunii, *Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu a prilejuit prin spectacolul din 8 iunie — dirijat de Carol Litvin — debutul cîtorva soliști. Soprana Lucia Țibuleac — în Euridice — a evoluat cu aceeași plăcută prezență scenică ce caracterizează aparițiile sale, cu muzicalitate în frazare și inteligență în construirea personajului, dar și cu o ușoară tendință de a distona. În Medeea — tînăra mezzosoprană Corina Circa, la primul rol de mare întindere și deosebită dificultate (o țesătură incomodă, salturi mari, factură dramatică) din cariera sa. L-a rezolvat cu siguranță vocală și dicție ireproșabilă. În roluri de mai mică întindere au debutat Emil Iurașcu și Corneliu Fînățeanu.

În seara de 20 iunie Opera Română bucureșteană a avut-o ca invitată pe soprana Ludmila Sergheevna de la Teatrul Mare din Moscova, în rolul Amelia din *Bal mascat* de Verdi. Posesoarea unui glas amplu, strălucitor, condus cu o bună tehnică de cînt, soprana sovietică a impresionat plăcut atît din punct de vedere muzical cît și prin agreabila prezență scenică.

În alte roluri i-am urmărit pe tenorul Constantin Ene (Riccardo) — în al cărui glas se simte oboseala marilor solicitări ale stagiunii, încununate de dificilul rol titular din *Orfeu* — baritonul Emil Iurașcu (Renato) — cu unele momente frumos rezolvate, sunete strălucitoare, fraze bine conduse dar și pasaje neglijente — Adina Iurașcu (Ulrica) — al cărei timbru se potrivește foarte bine personajului — Gerda Radler Anca (Oscar), plină de siguranță și grație.

Spectacolul cu opera *Madame Butterfly* de Puccini din 25 iunie a prilejuit debutul sopranei Sanda Șandru în rolul titular, sub conducerea muzicală a lui Constantin Petrovici. Trecînd cu inteligență și excelentă tehnică vocală peste dificultățile unui rol de mare complexitate interpretativă, un rol care părea a-i fi incomod pe alocuri, ca țesătură, Sanda Șandru — această revelație a primei noastre scene lirice din ultimele stagiuni — ne-a oferit din nou momente de reală desfătare, a emoționat, a convins. Alături de ea au evoluat Adina Iurașcu (Suzuki), Florin Diaconescu (Pinkerton), Lucian Marinescu (Sharples) ; o echipă omogenă, asigurînd un spectacol de ținută.

Aida din 26 iunie s-a bucurat de participarea a doi artiști oaspeți din Turcia. Dirijorul Orhan Tanrikulu a imprimat spectacolului în general un ritm susținut, dinamic (mai ales scenelor de ansamblu), manifestînd însă în unele momente și tendințe de trenare, de rupere a frazelor muzicale. Soprana Remzye Alper a fost o Aidă încîntătoare în paginile lirice — frecvente în partitură — cu fraze muzicale în mezza-voce pline de sensibilitate și

superbe pianissime ; mai puțin realizate însă, momentele dramatice. Dintre parteneri îi amintim pe Anatol Covali, Mihaela Agachi, Vasile Martinoiu, Dan Zancu, Nicolae Florei.

Seara de 3 iulie a marcat închiderea stagiunii 1983—1984. Opera Română bucureșteană a avut programate însă pe parcursul verii diverse recitaluri și spectacole.

Revenind la seara de 3 iulie, cîteva notații asupra spectacolului prezentat — *Rigoletto* de Verdi. La pupitru, tînărul dirijor al orchestrei Radioteleviziunii — Cristian Brâncuși, care a condus spectacolul cu acuratețe și o bună proporție sonoră între compartimentul vocal și cel orchestral. Pe alocuri s-a simțit însă nevoia unui tempo mai alert. În rolul titular, Nicolae Urdăreanu, care a confirmat și cu acest prilej bunele impresii anterioare ; o subliniere în plus pentru strălucirea caldă, fără urmă de stridență, a registrului acut. Silvia Voinea a fost în rolul Gilda o adevărată revelație. S-a vorbit, s-a scris adesea despre siguranța acutelor și supraacutelor sale, despre timbrul penetrant al vocii — chiar prea penetrant uneori. Silvia Voinea a demonstrat însă în Gilda că este o interpretă sensibilă, rafinată, că vocea ei poate fi și catifelată, maleabilă, capabilă să nuanțeze delicatele pianissime pe care le urmărești cu respirația oprită.

L-am lăsat la urmă pe Florin Georgescu (Ducele de Mantua), „copilul teribil" al scenei noastre lirice, a cărui splendidă voce de tenor a dezlănțuit frenetice aplauze în mai multe rînduri, pe parcursul acestei stagiuni. Ca deobicei Florin Georgescu a dovedit că are calități de mare preț ; vocea (atît de rara voce de tenor) deosebit de frumoasă, egală în toate registrele, acute spectaculoase, un instinct al frazării muzicale servit de o respirație amplă, bine dozată, dicție clară. Dar Florin Georgescu are și un mare defect : dorința excesivă de a epata prin acute, pe care fie că le emite corect, fie că nu (se mai întîmplă) nu se mai îndură să le părăsească, practică ce contravine bunului gust, fiind totodată și foarte dăunătoare vocii.

Aceiași spectatori care astăzi îl aclamă în delir (așa cum s-a întîmplat după „La donna e mobile") peste cîțiva ani, cînd capitalul de care face risipă acum se va fi dus, îl vor aplauda de convenință, cu sentimentul frustrării timpului, apoi nu vor mai veni să-l asculte. Sîntem datori să spunem aceste lucruri noi toți cei ce-l prețuim pe Florin Georgescu, așteptînd de la el o strălucită carieră internațională.

Ligia ARDELEAN

Opera „Pedeapsa" de Anatol Vieru

Noua operă a lui Anatol Vieru, terminată în 1980 și prezentată la 24 iunie 1984 în primă audiție de concert, reprezintă unul din acele evenimente cu adevărat rare, ce zguduie așezarea continuă a valorilor muzicii românești în straturile compacte ale tezaurului artistic național. Zguduie această așezare, prin forța de explozie a impactului său cu aceia cărora mesajul compozitorului le este adresat, prin persistența unei unde de șoc ce afectează nu numai nivelul de desfătare — fie și ea superior intelectuală —, dar și adîncul insondabil al conștiinței. Nefiind — ca și *Iona*, de altminteri — o operă de acțiune ci o operă de idei, *Pedeapsa* marchează în egală măsură existența estetică, etică și filosofică a acelora cu care vine în contact. Și fiind — iarăși, ca și *Iona* — o parabolă despre condiția umană (chiar dacă de astă dată nobila luptă a individului pentru depășirea limitelor acesteia — din opera anterioară a lui Anatol Vieru — este înlocuită cu înfierarea slăbiciunilor și stricăciunilor naturii omenești), *Pedeapsa* îndeamnă la reflecție, efectul ei asupra ascultătorului reverberînd îndelung după stingerea ultimului sunet al muzicii.

Muzica însăși este fundamental diferită de aceea din *Iona*, fără a fi însă cu nimic mai prejos decît ea, ca originalitate, ca meșteșug, ca forță expresivă. Desigur că se pot recunoaște și aici unele constante ale scriiturii, ce conferă marca stilistică personală a compozitorului, dar elementele noi sînt atît de numeroase și de viguroase încît impresia globală este — la primul contact, cel puțin — dominată de ele. (În mînuirea vocilor, de pildă, Anatol Vieru beneficiază în mod evident și de experiența primei sale opere — în capacitatea de a-și individualiza, prin cînt, personajele —, ca și de aceea dobîndită prin realizarea „micro-operelor" inspirate de Caragiale, *Telegrame* și *Temă și variațiuni* — în firescul unui cînt în aparență extrem de apropiat de vorbirea obișnuită, dar în esență foarte complex și complicat.) Substanța muzicală plămădită aici uzează de anacronism ca de un principiu constituent cu semnificații generalizatoare : trimiterile se fac alternativ (iar cîteodată chiar simultan) la melosul bizantin și turcesc — ceea ce ar putea fi interpretat drept o situare în epocă („la anul 6968 de la facerea lumii", cînd se petrece acțiunea comediei tragice a lui Mihail Sorbul, *Praznicul calicilor*, după textul căreia opera *Pedeapsa* este scrisă), dar și la dansurile secolului trecut (vals, tango) sau ale deceniilor noastre (rock-ul reprezintă aici un fel de obsedant memento al actualității parabolei). Spre deosebire de *Iona*, unde puținătatea personajelor (a personajului triplu ipostaziat, mai precis) era contrabalansată de un aparat orchestral deosebit de amplu și de masiv întrebuințat, aici echilibrul se stabilește, într-un spirit cameral, între cei 13 eroi ai operei, cei 5 cîntăreți ce compun grupul vocal și... numai 11 instrumentiști. Cu un flaut, un corn, o trompetă, un trombon, o tubă, un violoncel, două chitare, o orgă electronică și o percuție destul de bogată, Anatol Vieru creează copleșitoarea impresie de a fi reușit să împace două calități în general incompatibile : transparența și plenitudinea.

Fără discuție, meritele excepționale ale operei n-ar fi reieșit cu atîta pregnanță la o primă și singură audiție, dacă interpretarea n-ar fi slujit partitura prin profesionalismul, prin credința și cu harul artistic pe care dirijorul Ludovic Baci le pune cu neistovită generozitate în serviciul creației românești. Sub bagheta lui, un mănunchi de instrumentiști (din formațiile muzicale ale Radioteleviziunii, majoritatea) s-au constituit într-o orchestră ce reu-

nea virtuțile camerale cu acelea simfonice, calitățile solistice cu acelea de ansamblu ale componenților săi (Ioan Cațianis, Nicolae Apostol, Ilie Voicu, Marin Soare, Ilie Caloianu, Vasile Botez, Cornel Racu, Dumitru Cecală, Ovidiu Cucu, Eugenia Șerbănescu și Gabriel Teodorescu). Deosebit de prezent și de colorat, grupul vocal format din Vasile Tudose, Nicolae Ioachimescu, Lazăr A. Betea, Liviu Prossi și Petrică Sima a susținut inteligent o partitură de mare dificultate și de considerabilă importanță în contextul general. Cît privește echipa celor 12 soliști (unul dintre ei interpretînd două roluri), părea nu că ea a fost alcătuită în așa fel încît să răspundă în mod ideal necesităților tehnice și expresive ale operei, ci că partitura însăși ar fi fost scrisă pentru a pune în valoare calitățile cîntăreților — într-atît de perfectă a fost interpretarea ! Să-i numim, deci, pe soliști : Pompei Hărășteanu *(Voivodul)*, impunător prin forța glasului său, mînuit cu mare artă ; Ionel Voineag *(Comis)*, urcînd cu acest prilej o treaptă importantă în frumoasa carieră pe care a făcut-o pînă acum ca interpret al repertoriului tradițional de operă ; Nicolae Constantinescu *(Vornic, Ciungu)*, venind în acest gen de muzică înarmat cu experiența numeroaselor roluri contemporane jucate pe scena Operei Române ; Zsolt Szilagyi *(Grămătic)*, precis și expresiv ; Ștefan Teodorescu *(Medelnicer)*, realizînd performanța unei pluriparticularizări timbral-expresive a rolului ; Marcel Angelescu *(Paharnic)*, prompt, muzical și sensibil ; Adrian Ștefănescu *(Fustaș)*, impresionant prin dramatismul expresiei vocale ; Steliana Adorjan *(Domnița)*, învingînd cu dezinvoltură dificultățile unui rol de o complexitate problematică încă nemaiîntîlnită în cariera sa ; Vladimir Popescu Deveselu *(Sisoe)*, polarizînd interesul printr-o trăire artistică inegalabilă, ce potențează admirabil valențele vocale și actoricești de excepție ale acestui cîntăreț ; Emil Iurașcu *(Vasluianul)*, folosindu-se cu abilitate de frumusețea deosebită a glasului său ; Constantin Gabor *(Pomană)*, același artist desăvîrșit din totdeauna, convingător și cuceritor ; Nicolae Andreescu *(Orbul)*, izbutind să creeze fără efort impresia halucinantă pe care rolul său trebuie să o degaje.

Luminița VARTOLOMEI

Ansamblul „Concerto"

Concertele de muzică contemporană s-au înmulțit îmbucurător în ultimul timp, ca o reacție firească a interpreților noștri la bogăția și calitatea creației românești actuale. Alături de ansamblurile care prezintă exclusiv lucrări din domeniul muzicii noi (Ars Nova, Musica Nova, Hyperion, Traiect) constatăm că și alte formații, cunoscute pentru opțiunile lor stilistice oarecum distanțate de spiritul muzicii contemporane, abordează tot mai des, uneori cu un succes deosebit, universul particular al acestei muzici.

Mă gîndesc în acest cadru la Ansamblul „Concerto" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", condus și afirmat de Dorel Pașcu-Rădulescu. Format exclusiv din studenți, avînd o formulă instrumentală maleabilă, cu o preferință totuși pentru sonoritățile orchestrei de cameră, „Concerto" poartă cu sine pecetea personalității conducătorului său. Profesor apreciat de muzică de cameră la Conservator, muzician de o discreție și o sensibilitate demne de stimă, Dorel Pașcu-Rădulescu a construit cu migală și pasiune o formație valoroasă (inevitabil supusă oscilațiilor de componență), în care respectul pentru partitură, pentru spiritul și valorile ei semantice constituie o caracteristică de prim ordin.

Abordînd, în ultimul său concert de la Sala Dalles, în cadrul ciclului Filarmonicii „George Enescu" „Panoramic XX", un program echilibrat ca valențe stilistice, „Concerto" ne-a dat măsura capacității sale interpretative, a înțelegerii, din perspectiva acumulărilor anterioare, a structurilor conceptualizate ale fiecărei lucrări în parte. Din păcate, lipsa unui program de sală ne-a pus în imposibilitate să-i cunoaștem pe toți membrii acestei formații, care oricum merită aprecieri neconvenționale pentru evoluția lor.

Referindu-mă în continuare la muzicile ascultate, cred că *„Divertiso"* pentru ansamblu de coarde de Carmen Cîrneci reprezintă una din paginile cele mai reușite din creația acestei tinere compozitoare ; filonul vădit modal al lucrării este aici sublimat în straturi armonice inedite, desemnînd contururi melodice inspirate.

Fred Popovici pare a revigora, în al său *„Imn"* pentru 13 instrumente soliste, o entitate stilistică preexistentă actualității. Armonia se naște astfel dintr-o perpetuă căutare a melodiei pe care compozitorul o trece cu finețe prin creuzetul propriilor sale idei variaționale.

De un succes într-adevăr meritat s-a bucurat *„Antifonia"* pentru instrumente de coarde de Nicolae Brînduș. O muzică impecabil realizată, înglobînd idei originale, transpuse în sunete cu har și vigoare. Un astfel de sentiment de înobilare a formelor estetice este provocat de ecourile puternice, de esență, pe care partitura aceasta le trezește din plin în conștiința ascultătorului.

Am reascultat în cuprinsul aceluiași concert și o lucrare de excepție semnată de Ștefan Niculescu : *„Ison I"*. Mi-am dat seama încă o dată că valoarea unei astfel de muzici rezidă în redescoperirea pentru ascultător a fațetelor ascunse ale unor structuri sonore parcă filigranate de compozitor în unisonurile și elementele polifonice care le dau culoare.

Ultimele două lucrări pe care Ansamblul „Concerto" le-a propus publicului au fost *„Miniaturi"* pentru orchestră de coarde de Dumitru Bughici și *Concertul pentru orchestră de coarde op. 1* aparținînd lui Aurel Stroe.

Fără îndoială că eficiența scriiturii instrumentale, generozitatea liniilor melodice subliniate de o logică armonică fără cusur a cărei filiație în muzica de jazz a fost lesne de observat, au împlinit *„Miniaturile"* într-un opus definitoriu pentru aria stilistică în care evoluează cu distincție Dumitru Bughici.

Deși o operă de început în creația lui Aurel Stroe, *Concertul pentru orchestră de coarde op. 1* demonstrează, cu o mare forță de convingere, virtuțile unanim recunoscute ale artei acestui compozitor de marcă. Conceput în tiparele clasice ale formei, *Concertul* a impresionat prin măiestria operării cu mijloacele de exprimare cvasi-tradiționale, muzica neexplorînd epigonic, așa cum s-ar fi putut întîmpla, ticuri stilistice cunoscute. Edificiul sonor construit poartă, dimpotrivă, germenii evoluției componistice ulterioare a personalității inconfundabile a lui Aurel Stroe, arătîndu-ne, parcă cu putere de exemplu, că nimic nu se poate construi sau dezvolta în absența unei maxime asumări a evoluției orizontului muzical.

Sorin LERESCU

Trio „Atheneum"

În cuprinsul stagiunii camerale a Filarmonicii „George Enescu", am avut ocazia să ascult, la sala Dalles, un interesant concert de muzică românească contemporană susținut de trio-ul „Atheneum", alcătuit din George Dima la vioară, Corneliu Faur la violoncel și Iosif Ion Prunner la pian.

Trio de Paul Rogojină, ascultat în primă audiție, este o lucrare de dimensiuni largi. Muzica se alcătuiește dintr-o alăturare de structuri coerent dimensionate din punct de vedere muzical, lăsînd însă suficient loc pătrunderii unor elemente străine de etosul structurii respective. Acest interesant fenomen de imixtiune, de perturbare intenționată a coerenței muzicii luate pe fragmente, este folosit de Paul Rogojină pentru a oferi coeziune piesei sale. Cred că nu întîmplător alege compozitorul elemente de melos popular românesc pentru a unifica lucrarea. Acestea se resimt ca fiind pregnante, unitare în expresie, în cuprinsul unor largi suprafețe sonore conturate din tușe puține, severe, cu unele momente pointilliste sau cu scriitură instrumentală apropiată, ca mod de aproximare, de scriitura unui Mihai Moldovan. În finalul lucrării, distingem cîteva pagini superbe, putînd fi oricînd oferite ca exemplu în ceea ce privește eficacitatea sonoră deplină obținută cu minimum de mijloace.

Trio de Doru Popovici este o lucrare scrisă mai demult, atunci cînd compozitorul era încă adeptul unei estetici izvorîte din experiențele sonore ale serialismului și ale expresionismului muzical. Dincolo de o atmosferă severă, tensionată, obținută dintr-o preferință evidentă acordată disonanțelor, se poate observa plăcerea compozitorului de a-și organiza contrapunctic mijloacele expresive chiar dacă tehnica componistică întrebuințată nu le presupune în mod obligatoriu.

Trio op. 62 de Dumitru Bughici, ascultat în primă audiție, este o muzică limpede, clară, armonizată cu o preferință marcată pentru cuceririle sonore ale jazzului. Această preferință nu se manifestă însă printr-o copiere simplistă a armoniilor de jazz; ele sînt sublimate aici într-o manieră permițînd numai aproximative repere însă avînd, la audiție, evidentă culoare. Cu alte cuvinte, demersul compozitorului este activ: el preia original, critic ca să spunem astfel, elemente străine unui anumit tip de muzică, încercînd — și reușind — osmoze care poartă amprenta propriei sale personalități.

În ceea ce privește interpretarea, incontestabil că Trio „Atheneum" este o formație matură. Am admirat consecvența rolului viorii lui George Dima, dus la capăt cu autoritate și autentică știință, pregnanța intervențiilor violoncelului lui Corneliu Faur, eficiente și corecte totodată și complexitatea expresivă a partiturii pianistice susținute de Iosif Ion Prunner, adevărat reper de orientare muzicală, de coagulare a intențiilor și intervențiilor membrilor formației în jurul instrumentului celui mai reprezentativ ca susținere armonică. În mod cert, Trio „Atheneum" este o formație care marchează progrese considerabile de la concert la concert.

Viorel CREȚU

Iosif Prunner: „Panoramic XX — muzică românească"

Extrem de activ, de prezent în viața muzicală, Iosif Ion Prunner se dovedește a fi un reprezentant interesant al generației sale. Preocupările sale, așa cum se remarca și în prezentarea recitalului din 20 iunie, se îndreaptă către toate genurile repertoriului pianistic: I. I. Prunner e tentat deopotrivă de muzica universală da și de cea românească, iar ultimul său concert, „Panoramic XX — muzică românească" a introdus lucrări aparținînd unor diferite generații și stiluri. Concepută în parte în timpul anului II de Conservator, lucrarea lui Viorel Crețu (totodată și prezentator elocvent al serii) poartă titlul *Variațiuni și fugă pe o temă de Frescobaldi.* Autorul se declară aici teoretic și practic adeptul unei estetici în care nu este esențială omogenitatea stilistică, nici chiar pe parcursul aceleiași piese. Se pot auzi astfel fragmente ce-l evocă pe Prokofiev, Enescu sau Debussy într-o succesiune stilistică aleatoare. Piesa pare a oscila între o concepție „retro", romantic eliberată ca desfășurare muzicală și tentația unei construcții riguros logice. Solistul a reușit în eșafodarea acestei partituri dificile și de dimensiuni apreciabile colorarea poetică a unor pagini care conveneau mai bine structurii sale artistice.

A doua lucrare a recitalului a fost creată de Doru Popovici între anii 1955—56: *Trei cîntece de supliciu* — un triptic construit pe suprafețe contrastante — e de un expresionism mai degrabă fauvist, cu pete mari de culoare, intense, pe care I. I. Prunner le-a pus în evidență într-o bună dozare dinamică, reliefînd echilibrul și acuratețea construcției.

Suita nr. 5 pentru pian de Tiberiu Brediceanu (scrisă între 1899—1907): *Brîu, Hațegană, Învîrtită, Pe loc, Ardeleana,* a dat posibilitatea pianistului de

a exploata prospețimea naivă a genului ca și o anume nostalgie (puțin prea accentuat romantică în ultima parte). Iosif Ion Prunner sesizează „atmosfera", nuanțele diferitelor climate ale pieselor, este un pianist pentru care cea mai mare însemnătate o are dezvăluirea evenimentelor lăuntrice. Este o caracteristică a personalității sale care s-a manifestat și în conturarea celor *Patru gînduri răzlețe* de Diamandi Gheciu — o suită influențată de neoclasicism (din nou a fost prezentă umbra lui Prokofiev), bine concepută pianistic, încrustînd citate folclorice într-o formă elaborată.

Sonata în mi minor pentru pian (allegro, prolog, temă cu variațiuni și epilog) de Wilhelm Georg Berger aparține, ca și cele *Trei cîntece de supliciu* de Doru Popovici, unei perioade mai timpurii din creația compozitorului. Lucrarea emană acel bine-cunoscut echilibru și simț al construcției caracteristic personalității lui W. G. Berger, acea logică a desfășurării muzicale, cu contraste ce se succed necesar. De un neoclasicism cu rezonanțe enesciene, cu amintiri din Bartók sau Prokofiev, *Sonata în mi minor* asimilează subtil și extrem de stilizat date folclorice într-o formă concisă și personală.

Ultimul moment al recitalului — *Piesa de concert nr. 3 op. 25* de Constantin Silvestri — bine aleasă ca moment de încheiere a serii, spectaculoasă pianistic a evidențiat încă o dată concepția lui I. I. Prunner de mînuire a virtuozității ca o unealtă utilă exprimării lăuntricului și nu ca scop în sine. Credem că această tendință spre „luminarea din interior" este o dovadă a maturității artistice, ce va împlini o personalitate interesantă.

Este de asemenea lăudabilă alcătuirea unui recital de muzică românească — și sperînd în reluarea și reconcretizarea ideii de „Panoramic XX — muzică românească", sugerăm stabilirea unor criterii mai evidente în alegerea pieselor. De data aceasta I. I. Prunner a alcătuit un mozaic al generațiilor. Se poate continua pe aceeași idee (cu completarea celor cîteva trepte care au lipsit și cu echilibrarea celorlalte) după cum se poate alcătui un panoramic de muzică contemporană evidențiind tehnici și estetici apropiate sau scoțînd în relief o anume generație.

Așteptăm în continuare un nou recital de asemenea specific și sîntem convinși că apariția în noua stagiune a pianistului va confirma încă odată în fața publicului nivelul muzicii românești contemporane ca și permanenta implicare a interpreților noștri în ceea ce înseamnă cultură și valoare națională.

Maia CIOBANU

PIANIȘTI

Recital Maria Fotino

Ascensiunea tinerelor generații de muzicieni este bucuria și certitudinea de care avem nevoie pentru a susține credința noastră în continuitatea virtuților școlii de interpretare românești. Această realitate ne ocupă spiritul și timpul cu o impetuozitate generoasă, astfel că iată-ne aparent liberi de ceea ce am știut și am păstrat în tezaurul conștient al amintirilor.

Într-o seară de muzică așa cum a fost aceea în care o eminentă artistă a păsit din nou, după prea multă tăcere, pe podiumul Ateneului, sentimentul că a fost uitat ceva din marile revelații ale creației impune semnificative reconsiderări.

În preajma modului în care Maria Fotino se dedică muzicii, intuim o valoare umană deosebită, o modestie a inteligenței și a profesionalității ; ea ne îndeamnă să meditâm la un anume stil de a fi angajat față de artă, care nu se mai întîlnește firesc în avîntul generațiilor mai tinere. Mutațiile transformînd viața modernă au antrenat, poate, creșterea sau cultivarea unor alte daruri ale interpretului creator ; dar nici unul dintre acestea nu și-ar diminua elanul dacă s-ar însoți și de o asemenea candoare. Pe undeva ea este eliberare sau dominare a ambiției de a cîștiga, precum campionii, competiția afirmării pe primul loc, într-o crispare permanentă. Altfel spus se regăsește în arta Mariei Fotino o liniște suverană, împrumutată și restituită apoi operelor clasice în vecinătatea cărora s-a obișnuit să trăiască.

Cu această tenace rezervă față de neliniștile ambiției de a se arăta pe sine, ea descoperă ochiului inteligenței noastre lumi muzicale, specific constituite, probe ale unor adevăruri în configurarea cărora stăpînirea materiei dezvăluie aventurile spiritului.

Repertoriul ales pentru acea seară, pe care prea mulți dintre cei cu disponibilitate afectivă adecuată au pierdut-o (publicitatea, afișul de concert, conținutul lui, frecvența indicatoarelor despre manifestările de artă sînt în ultimii ani rudimentar concepute), repertoriul deci, selecționa cîteva piese Beethoven, Chopin, Schubert — legate de o anume factură a pianisticii romantice, înscriind căutările ce i-au fost necesare spre a depăși rigori de formă în arcuirile mai capricioase ale „fanteziei". Dar și între acestea pianista alege opere deosebite (acea situează a *Polonezelor* care este *opusul 61*) și este acolo, pe culmile perfecțiunii atinse de Schubert în *Sonata fantezie op. 78.* Fantezie, Andante, Menuetto și Allegretto, patru mișcări în care se instalează o anume stare a muzicalității capabilă să parcurgă în episoade diverse, dar legate continuu, mai multe expresii, unind liricul cîntării simple cu dramaticul și chiar cu eroicul unor accente ferme, alunecînd prin expuneri visătoare și construcții contrapunctice, prin pasaje tandre, formulări melancolice, dar și delicat detașate de sentimentalitate. Schumann, analizînd *Sonatele op. 42, 55 și 78* de Schubert își argumenta preferința pentru ultima notînd : „Cît despre ultima mișcare, nu vă apucați să o cîntați dacă inspirația voastră este incapabilă să-i deslușească enigmele. În fapt, această deslușire nu înseamnă clarificare ci mai curînd capacitate de a sugera marea enigmă care este inspirația schubertiană.

În astfel de pagini a căror problematică este în esență continuă neliniște dar exprimată lesnicios, arta Mariei Fotino se dovedește impunătoare.

La fel și în interpretarea integrală a suitei *Scene de copii* de Schumann care, oferită în supliment, intră în ideea generală care a ordonat programul.

Maria Fotino reprezintă tot ce a fost mai bun în școala unei profesoare de elită a inteligenței și a meseriei : Florica Musicescu. Astfel că gîndurile noastre, încercînd raporturi semnificative între azi și ieri, recunosc vitalitatea talentelor mereu proaspete și efortul noilor timpuri ale artei românești. Dar criteriile după care maestra înălța și respingea mai sînt oare în viață ? Nu asprimea ilustrei profesoare poate fi model, ci asprimea în vocația ei autorizată pentru cultură, stil, rigoare a tehnicii și concepției, mai presus de toate perceperea artei în diferențierile ei interioare conducînd spre o tălmăcire modelată de solide calități umane.

Maria Fotino cîntînd răspîndește valoarea morală a personalității ei. Cînd pregătește pentru partea a doua a programului muzică românească, ea prelungește preocuparea de o viață pentru izbutirile compozitorilor noștri. (În seara aceea *Sonatina op. 12* de Mihail Andricu și *Sonata* de Matei Socor). Mărturie stau înregistrări radiofonice mai vechi : Enescu, Andricu, Silvestri etc. care sînt în fonoteca de aur a Radioteleviziunii. Toată autoritatea unei pianiste formate în colocviu cu tradițiile serioase ale muzicii universale descifrează codul particular al limbajului compozitorilor români cu aceeași adecuare a mijloacelor și același rafinament al intuiției care detașează un stil, o viziune compozițională remarcabil constituită în arta secolului nostru.

Dacă încheierea de stagiune a umbrit ecoul acelui recital, într-un fel o seară ideală, deschisă este posibilitatea reprogramării lui, intenționat subliniate, la începutul sezonului următor.

Ada BRUMARU

Șerban Soreanu

Numele tînărului pianist Șerban Soreanu este de ani de zile o prezență și o permanență a vieții noastre muzicale. Muzician de înaltă competență, cadru didactic al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", el s-a afirmat cu egală autoritate atît pe plan solistic cît și în muzica de cameră, revelîndu-ne prime audiții de bază din repertoriul universal contemporan și românesc. A întreprins turnee în țară și în străinătate și în cîteva ediții ale Cursurilor de vară de la Darmstadt a strălucit prin interpretările date unor lucrări special dedicate acestei întîlniri internaționale, prin siguranța și probitatea asimilării unor creații de ultimă oră și prin capacitatea de a le conferi formă și sens. Șerban Soreanu este mai ales un colorist, un poet al celor mai abstracte spații sonore. Ne amintim și azi interpretarea pe care a dat-o cu ani în urmă *Sonatei a III-a* de Pierre Boulez din care răzbăteau nebănuite frumusețI în cadrul aproape total *preconceput*, nenatural și antiinterpretativ al acestei monumentale muzici. Și cîte alte interpretări ale lucrărilor compozitorilor români care, prin talentul, pregătirea și grija tînărului pianist și-au deschis drumul în viață.

Dar Șerban Soreanu este în același timp un interpret al, ceea ce am numi, întregii muzici universale, lucru care-i asigură baza solidă a abordării contemporaneității. Are în repertoriu majoritatea capodoperelor muzicii de cameră clasice și romantice (spre a nu vorbi de clasicii secolului XX) pe care i-a tălmăcit în zeci și zeci de concerte și recitaluri. Activitatea sa pedagogică devine un corolar și o împlinire pe cele mai complexe coordonate a formării sale multilaterale, spre cinstea școlii noastre muzicale.

Ultimul său recital de la Muzeul de Artă al R.S.R. vine încă odată să ne confirme calitățile tînărului interpret într-un repertoriu de la Beethoven, Schubert și Brahms la Eric Satie, Dave Brubeck și Marina Vlad. Amprenta personalității sale ne apare evidentă în poezia brahmsiană și schubertiană, în ironia de dedesubtul placidității și voit-banalității muzicii lui Satie, în intențiile constructive ale monumentalei *Sonate op. 111* de Beethoven (încă în proiect totuși, se pare...). Am resimțit uneori și „tragedia" (dacă mă pot exprima astfel) *opțiunii* dintre cîntatul „pe note" sau „pe dinafară", mai mult decît la alții prezentă în pianistica lui Șerban Soreanu. Și este de înțeles : enorma cantitate de muzică nouă pe care a interpretat-o — uneori asimilată în timp record ! — și mai ales camerală, instituie *un* tip de relație vizual-motoric-auditiv care în muzica *memorată* nu este aceeași. Cred că într-o zi interpretul nostru va opta pentru una dintre soluții, se pare, iminent. Deoarece atît muzica lui Satie cît și *Sonata* Marinei Vlad (o muzică delicată, frumos arcuită), ne-au apărut ca punct de maxim interes în economia recitalului.

Oricum, fiecare concert Șerban Soreanu este un însemn de înaltă și incontestabilă clasă.

Nicolae BRÎNDUȘ

Sandu Sandrin

Este o mare satisfacție să constați aspirația neobosită spre perfecționare și capacitatea de a cuceri, cîteodată pas cu pas, altitudini superioare, de la etapă la etapă, de către acei muzicieni bîntuiți de vocația autentică și în stare, în chip evident, să se autodepășească. Dintre ei face parte și Sandu Sandrin, despre care, pînă la recitalul de la 26 iunie, din sala Muzeului de artă al R. S. România, nu aveam poate o imagine suficient de concludentă. După un turneu, de la care am avut bune ecouri, întreprins în Uniunea Sovietică, pianistul (și cadru didactic la catedra de pian principal a Conservatorului bucureștean) a ținut să sintetizeze virtuțile sale interpretative actuale în această după amiază de muzică, de un nivel constant elevat și de real interes repertorial, pe deasupra inerentelor fluctuații ale reușitelor abordării unui opus sau altul, în funcție de disponibilitatea interioară în fața diferitelor stiluri.

Chiar din redarea succintei dar consistentei *Sonate nr. 2* de Liviu Glodeanu s-au impus anumite însușiri ale artistului, care a înțeles că slujirea literaturii muzicale naționale trebuie să se facă la un nivel pe deplin compatibil cu încadrarea ei în valorile de circuit mondial. Am fost deci de față la o versiune excelentă a lucrării, care făcea dreptate pe de o parte acelui *miez de substanță*, prezent totdeauna în creațiile regretatului compozitor și pe de altă parte rafinamentului coloristic indispensabil pentru luminarea sensibilă a componentelor discursului muzical. Este demn de relevat faptul că o atare atitudine de responsabilitate interpretativă va impune chiar și acelui ascultător pentru care o asemenea muzică mai prezintă dificultăți de înțelegere : obișnuit, poate, al sălilor de concert el va sesiza frumusețea interpretării în prim plan și prin intermediul ei va ajunge, desigur, la cuprinderea cu un ceas mai devreme a chintezenței lucrării.

Numai cuvinte bune, deasemenea, sînt suscitate de abordarea *Sonatei op. 26 în la bemol major* de Beethoven. Sandu Sandrin are o natură interioară vădit tensionată, care îl predispune către încordări fructuoase, către „smulgerea" din clapele pianului a adevărurilor la care se ajunge cu gîndire lucidă dar și cu efort sufletesc ; o capodoperă a creației beethoveniene din epoca *ante-Appassionata* era deci pe deplin compatibilă cu asemenea înclinații. Variațiunile primei părți au avut caracter specific dar și fluență, *Scherzo*-ul a prevestit, cum se cuvenea, furtuni viitoare, *Marcia funebre* a găsit în primul rînd în ritmica bine delimitată resursele concentrării lui dramatice, finalul a apărut, în lumina etapelor succesive ale evoluției istorice a genului ca un antemergător al susurului nemîngîiat din concluzia ulterioarei sonate funerare, cea în *si bemol minor* de Chopin.

Odată cu abordarea *Fanteziei în fa minor* de Chopin, Sandu Sandrin a pășit într-un domeniu ceva mai puțin familiar : paginile romanticului polonez, chiar cînd au o dominantă meditativă ca în acest caz, cer o anume zvîcnire a fanteziei libere, o generozitate originară a impulsului la care firea ceva mai ascetică și reținută a interpretului nu are, deocamdată cel puțin, un acces imediat. Liszt (partea a doua a programului), cu patetismul lui de o sorginte diferită, cu darul lui de a delimita la vedere granițele între sentimente diferite, cu natura lui spectaculară, îi este mai apropiat. De aci reușita — cu toate că lirismul lui Sandrin mai are de trecut pragul către o reconfortantă spontaneitate — din *Sonetele după Petrarca* dar mai ales din *Sonata „După o lectură din Dante"*, în care am apreciat, dincolo de sesizarea caracterului pianistic orchestral, încadrarea lucrării într-o estetică posibil de împăcat cu luciditatea contemporană. Bisuri din Chopin (un *Vals* pe care l-am fi dorit ceva mai intuitiv lansat în evoluția lui aeriană), Beethoven (finalul *Sonatei op. 31 nr. 2 în re minor*, atrăgător în fluența lui, deși luat cam repede) și Debussy *(Feux d'artifice)* au întregit convingător un recital de aleasă ținută.

Miroslava Ghera

Sălile Muzeului de artă al R. S. România constituie un cadru atît de primitor și inspirator pentru muzică, încît putem trece cu vederea unele neajunsuri, rezultate dintr-o acustică întrucîtva haotică și în cadrul căreia nu știm întotdeauna dacă anumite caracteristici ale sonorității se datoresc interpretului, pianului respectiv sau reverberației largii încăperi unde se desfășoară concertul. Acestea fiind zise, să ne concentrăm asupra frumosului recital Chopin oferit la 22 mai de pianista reșițeană Miroslava Ghera, unul din talentele reale pe care Colegiul criticilor muzicali le-a programat în repetate rînduri de-a lungul galelor sale concertante itinerante găzduite de diferite centre culturale ale țării. Față de o trecută apariție în același cadru, putem consemna de astă dată o mai mare liniște și consecvență a versiunilor interpretative, o concordanță superioară a intențiilor și realizărilor, într-un cuvînt o anumită *linie* posibilă de urmărit de-a lungul întregii acestei după-amiezi muzicale.

În ce privește *Mazurcile* (Patru dintre aceste geniale poeme generate de dansul polonez, aparținînd opusului 24), ritmica ne-a apărut rotunjită, cu evitarea oricăror scandări colțuroase sau clamări prea vehemente, îndîrjirea accentelor îmblînzită, cu ocolirea oricărui aer marțial ; dimpotrivă — agogica era de o mare libertate, fără ca bunul gust să sufere vreun moment, sonoritatea subtil diferențiată — totul mergînd îndeosebi spre o interiorizare marcată a discursului muzical. Mărturisim totuși că în *Poloneza-fantezie* op. 61, care are și așa o structură cumva compozită, unitatea de viziune asupra întregii piese fiind lucru anevoie de obținut, un anumit caracter *flou* al sunetului, o lipsă oarecare de contur limpede reliefat în momentele de ritmică mai severă au dat redării un aer ceva mai puțin penetrant și decis. Ni s-a părut aci pedalizarea excesivă — dar este foarte posibil ca și sala să fi sporit coeficientul de învăluire a execuției. Patru *Preludii* ne-au apărut concentrînd autenticul spirit al unor pagini ce unesc spontaneitatea improvizației cu finisarea maximă specifică unui bijutier al formelor mici — cum a fost Chopin. Pentru ca — în fine — proba cea mai dificilă să fie trecută cu succes odată cu înfățișarea convingătoare a *Sonatei op. 35 în si bemol minor*. Au fost chiar momente de reală inspirație, referitoare mai ales la frazarea intens expresivă a momentelor lirice — fie acestea mîngîietoare sau îndurerate — și la un anumit mod de creare a tensiunii, printr-o oglindire personală, intens interiorizată, a emoțiilor suscitate de text. Dacă amintirea parcurgerii excelente a unor pagini de brio tineresc (*Concertul nr. 1* de Beethoven) ne întipărise imaginea unei pianiste cu predominante calități motorii și de promptitudine a atacului, după amiaza Chopin a evidențiat aptitudini de poezie sonoră cumva depărtate de sfera pe care o considerasem predilectă în chip exclusiv a Miroslavei Ghera. Așteptăm deci și pe viitor cu același interes evoluțiile tinerei pianiste și profesoare reșițene, convinși fiind că ne mai poate rezerva noi și plăcute revelații.

Gönül Abdula-Roşianu

Iată o pianistă în devenire, proces care se dovedeşte plin de interes în urmărirea lui, dat fiind că avem de a face cu un talent mai mult decît promiţător. Absolventă a Conservatorului bucureştean, aflată în cea mai recentă etapă a afirmării ei sub îndrumarea lui Constantin Ionescu-Vovu, Gönül Abdula-Roşianu ne-a dat şi în trecutul apropiat unele probe evidente ale înzestrării ei : versiunea unui opus atît de caracteristic schumannian cum este *Humoresca* a rămas memorabilă la Rîmnicu Vîlcea, unde a marcat momentul pianistic cel mai realizat al „Tinerelor talente" din anul respectiv. Trecem mai uşor peste aspectele contradictorii ale unor apariţii de la Studioul Ateneului, unde sonoritatea pianului este ceva mai greu de proporţionat condiţiilor acustice specifice şi ne concentrăm asupra după amiezei de 27 iunie, de la Muzeul de artă al R. S. România, pentru că un tînăr trebuie apreciat totdeauna *aici şi acum.*

Începutul a fost concludent pentru aptitudinile muzicale ale interpretei : în Bach *(Preludiul şi fuga în si minor* din caietul I al *Clavecinului bine temperat),* „mersul" din bas, cu paşii punctînd inteligent cîntul dreptei, în preludiu, lipsa de pedanterie a marcării intrării vocilor în *fugă* şi urmărirea mai curînd orchestrală a întregului sonor evidenţiau o concepţie evoluată, ridicată deasupra semnificaţiei adeseori scolastice a abordării unor asemenea pagini. A urmat punctul de maximă reuşită al recitalului, redarea succintei dar intens expresivei *Sonate* de Alban Berg, atrăgătoare în asemenea veşmînt chiar şi pentru cei ce se cabrează la auzul fie şi doar al numelor corifeilor şcolii vieneze moderne. Menţinerea unei juste cumpene între confesiune şi obiectivare, între prospeţimea exprimării şi undele lirismului romantic, minunat de aparente la Berg mai ales într-un opus atît de incipient, au făcut din această secvenţă cu adevărat un mic eveniment pentru care orice meloman ar fi găsit justificat efortul de a se fi deplasat în acea după amiază de vară în sala recitalurilor.

Ceea ce a urmat este mai susceptibil de a fi discutat, cu nuanţări ce s-ar putea dovedi utile perspectivelor limpezi ale consolidării succeselor timpurii. Chiar din începutul *Sonatei op. 110 în la bemol major* de Beethoven, comunicativitatea lirică certă se dovedea oarecum insuficientă pentru forarea ceva mai adîncă a solului muzicii. Aici, melodicitatea specifică *ultimei etape* beethoveniene trebuie să vehiculeze neapărat gîndirea elevată, clipa sonoră are o greutate specifică ce trebuie exploatată la întreaga ei valoare. Există o justă cumpănă între atitudinea „stătută" cultivată aci de unii interpreţi ce se vor bbeethovenieni (cu cît se poate de multe b-uri) şi o cursivitate exagerată, ce se poate lesne învecina cu superficialitatea. Să lăsăm deoparte oarecari împiedicări ale „mîinilor încrucişate" în *Scherzo* şi să spunem că faimoasele revelări ale adevărului interior din nepreţuitele recitative ale *Sonatei op. 110,* care o unicizează în peisajul pianistic al tuturor timpurilor, au rămas cumva la un nivel comun şi pedestru, de astădată. Cu alte cuvinte, lucrarea a fost mai curînd parcursă decît *stoarsă* de sensuri, aşa cum s-ar cuveni, din partea unei pianiste tinere dar totuşi atît de sensibile cum ne-am obişnuit să o considerăm pe Gönül Abdula-Roşianu.

În partea secundă a programului, splendidele *Intermezzi* şi *Capricci* alcătuind opusul 76 de Brahms ne-au făcut plăcere în înlănţuirea lor plină de agrement, fără să ne mişte profund : cutele sufleteşti păreau netezite, aburii brahmsieni risipiţi de o boare excesiv de candidă, tensiunea armonică oarecum neglijată. Este însă de semnalat că acolo unde textul, mai ales în *Capricci* devenea mai vehement, pianista era solicitată să iasă din starea de oarecare comoditate interioară şi să se avînte spre piscuri — de data aceasta net marcate — ale sonorităţii dar şi ale solicitării emoţionale a auditoriului.

În concluzie, farmecul şi uşurinţa nu trebuie să handicapeze, ci dimpotrivă, să valorifice realizările interpretative ale tinerei pianiste. Ele sînt un dar, însă trebuie stăpînite cu mînă fermă.

Alfred HOFFMAN

Recital de orgă Harry Grodberg

În ultima vreme, pe afişele Ateneului au apărut deseori numele unor organişti români sau străini. Recitaluri, lucrări concertante, diverse piese incluse în programele Filarmonicii ca şi ale Radiodifuziunii dovedesc locul aparte pe care orga tinde din ce în ce mai mult să-l capete în conştiinţa muzicală contemporană. În acest proces de ascensiune al „reginei instrumentelor" se remarcă două direcţii : descoperirea unor noi resurse ale instrumentului, exploatarea lor de către muzica nouă şi concomitent „rememorarea" uriaşului repertoriu adunat de-a lungul unor secole de strălucire a orgii.

Recitalul organistului sovietic Harry Grodberg — un recital dedicat lui J. S. Bach — aparţine, evident celei de a doua direcţii.

Un recital Bach e întotdeauna o bucurie şi o sărbătoare atît pentru specialist cît şi pentru meloman. Cu atît mai mult cu cît discipolul marelui Cantor este un muzician de o atît de aleasă ţinută, de o atît de profundă seriozitate artistică. Orga Ateneului a risipit sub degetele sale culori şi forme impecabil cizelate. Harry Grodberg e un mare tehnician al instrumentului, dar virtuozitatea sa nu devine niciodată exterioară, rămînînd permanent o unealtă de exprimare a Ideii. Atît în *Preludiul şi fuga în do major,* cît şi în *Partita în fa major,* în *Concertul în la minor, Toccata şi fuga dorică, Pastorala, Preludiul şi fuga în la minor,* muzicianul sovietic a făcut o adevărată demonstraţie de seriozitate artistică, de claritate a concepţiei muzicale, perfect integrate universului bachian, de un mare echilibru interior. Harry Grodberg este un fin orchestrator, un maestru al mînuirii registrelor. Fiecare piesă şi-a căpătat culorile proprii, pe deplin adecvate structurii şi arhitecturii ei. Atît instrumentaţia cît şi dinamica, organizate pe „terase" lungi, au impus o viziune proprie, contemporană şi în acelaşi timp integrată perfect stilistic. Organistul este un muzician care „simte"

cu o extraordinară acurateţe tempo-ul just astfel încît ascultîndu-l ai mereu senzaţia că este „exact" atît cît trebuie de rar sau de repede. De fapt, Harry Grodberg posedă acel „al şaselea simţ" al punerii în armonie a dinamicii cu tempo-ul şi cu structura şi concepţia fiecărei piese, astfel încît alcătuieşte din recitalul său o suită de „unicate" artistice perfect echilibrate, pe deplin rotunde lor înşile.

Credem că în persoana artistului au avut norocul să se întîlnească o mare intuiţie artistică şi o mare limpezime a spiritului, alcătuind acel echilibru armonios care-l face să se simtă atît de bine şi de aproape de personalitatea lui J. S. Bach.

Seara de 16 iunie a fost una dintre cele mai reuşite pe care le-a găzduit Ateneul şi nu putem decît să dorim Filarmonicii repetarea unor asemenea iniţiative.

Maia CIOBANU

Studenţi ai Conservatorului „George Enescu" din Iaşi

În cuprinsul ciclului de concerte iniţiat de Ansamblul artistic al U.T.C. în colaborare cu Filarmonica bucureşteană, intitulat *Studioul tînărului interpret* şi avînd regularitate remarcabilă, dublată de o atentă şi variată alcătuire a programelor, am putut asculta cîţiva tineri instrumentişti ieşeni, studenţi ai Conservatorului „George Enescu", susţinînd scurte momente solistice ; acestea erau separate între ele printr-un program realizat de corul „Cantores amicitiae" al aceluiaşi conservator, condus de Nicolae Gâscă, totodată prezentator al întregii manifestări. După apariţii notabile ale studenţilor bucureşteni şi clujeni pe scena Ateneului Român în cadrul *Studioului tînărului interpret*, a fost acum rîndul ieşenilor de a susţine — şi confirma — vitalitatea şcolii româneşti de interpretare.

Recitalul corului „Cantores amicitiae" a avut o nuanţă deosebită, cea a prospeţimii vocilor, cărora li s-a încredinţat spre interpretare un repertoriu deosebit de valoros din punct de vedere componistic. Lucrările lui Vasile Spătărelu, Cristian Misievici (este normal ca repertoriul unui cor ieşean să cuprindă multe creaţii ale unor compozitori ieşeni consacraţi ; că în rîndurile acestora se găsesc şi interesante nume tinere, constituie o binevenită completare a profilului unui ciclu de concerte consacrat, în majoritate, tinerei arte muzicale româneşti) s-au bucurat de o interpretare sinceră, caldă, convingînd dincolo de uşoare impurităţi timbrale sau de unele dezechilibre ale uniformizării vocilor. Violoncelista Magdalena Cristea, acompaniată de Tatiana Moroşanu, a adus în faţa publicului bucureştean o mărturie în ceea ce priveşte temeinicia şcolii instrumentale ieşene. În aceeaşi ordine de idei, notăm apariţiile cornistului Petre Gâscă, acompaniat la pian de Lucica Popa şi ale pianistei Anuş Cividian. Interpretarea s-a bucurat în principal de scoaterea în evidenţă a calităţilor muzicale de sensibilitate ale tinerilor artişti, dublate de o evidentă preocupare pentru turnarea acestora în tipare muzicale bine rezolvate profesional. Cu alte cuvinte, dincolo de talent se întrevede ştiinţa muzicală, frazarea limpede şi firească, simţul dozajelor ; chiar dacă mai sînt de rezolvat probleme în ceea ce priveşte acurateţea tehnică, acestea pot fi oarecum lăsate în grija treptatei maturizări a tinerilor interpreţi.

Şcoala ieşeană de canto a fost reprezentată de evoluţiile baritonului Dieter Rell, acompaniat de Tatiana Moroşanu, o voce plăcută, încă nedefinită foarte limpede, cu un anume potenţial interpretativ şi ale sopranei Adriana Mesteş, acompaniată de pianista Adriana Bera, notabilă prezenţă solistică pe podiumul Ateneului Român. O voce limpede şi expresivă cu intonaţii interesante în grav şi cu o căldură a timbrului deosebită, o prezenţă scenică agreabilă şi evoluat actoricească — acestea sînt cîteva dintre atributele unei tinere cîntăreţe române, deja intrată în pleiada de valori autohtone recunoscute şi pe plan internaţional, solistă de remarcabil talent şi certe perspective.

Viorel CREŢU

Corul de copii Radio

Aşa cum s-a mai afirmat, astăzi ne putem mîndri cu cîteva Corale de copii care activează cu deosebit succes, la fiecare apariţie minunîndu-ne cu noile cote de virtuozitate pe care le cuceresc. Corul de copii Radio este cea mai veche şi mai constantă formaţie ce răspunde cu strălucire tuturor pretenţiilor venite din toate direcţiile, reuşind să funcţioneze ca etalon în gen. De cîţiva ani, îndrumătoarea lui a devenit Eugenia Văcărescu-Necula, care, în cîteva apariţii concertistice precum şi în sutele de minute de înregistrări realizate ne-a dovedit că se manifestă cu siguranţa adevăraţilor maeştri, urmărind cu maximă meticulozitate intonaţia, dicţiunea, emisia sonoră elegantă. Sub conducerea ei, Corul de copii Radio a redevenit un focar al pasiunii autentice pentru muzica aleasă de ţinută, fapt deosebit de apreciabil. M-am adresat dirijoarei cu rugămintea de a-mi aminti cîteva momente de istorie, precum şi unele preferinţe. „Am condus, mai întîi, Corul Casei Centrale a Pionierilor, între anii 1963—1971, mi-a declarat valoroasa dirijoare şi apoi Corul Liceului nr. 25 (cu care am obţinut Premiul 1 la Concursul „România Socialistă, ţara mea de glorii", ediţia 1975 şi apoi la „Cîntarea României", ediţia 1977). De fapt, în ultimii ani, înainte de a trece la Radiodifuziune, am fost mai mult legată de Corul Şcolii gen. 155, care a fost apreciat la ultima ediţie a „Cîntării României", fiind distins cu Premiul 1, în plus cu care am făcut o serie de înregistrări, filmări TV şi am realizat un disc Electrecord. În altă ordine de idei, dacă mă întrebaţi ce compozitori apreciez foarte mult, vă răspund : Gh. Cucu, I. D. Chirescu, Alex. Paşcanu, L. Profeta, L. Comes, A. Giroveanu, A. Zeman, Irina Odăgescu Ţuţuianu, Doina Rotaru Nemţeanu. De altfel, marea majoritate de compozitori coralişti actuali îmi sînt foarte apropiaţi. Îmi place să prezint un madrigal renascentist, dar, la fel, mă simt foarte bine şi cînd

interpretez o lucrare modernă, un joc din Oaș, o partitură polifonică etc."

Concertul desfășurat recent în Studioul Radioteleviziunii, sub bagheta Eugeniei Văcărescu-Necula, ne-a întărit aceste declarații, lăsîndu-se impresia că, după cîțiva ani de lucru, dirijoarea a reușit. Munca plină de dificultăți, depusă de tinerii interpreți și dirijoarea lor, privind rezolvarea problemelor muzicale, apoi ținuta prezentării în formă ireproșabilă a ansamblului cu un repertoriu reunind, pe lîngă partituri românești, lucrări de autori germani, italieni, bulgari, francezi, ruși, japonezi (cîntați în limba originală) ne-a convins că astăzi, din nou, Corul de copii Radio merită toată atenția și aprecierea noastră. Vocile selecționate extrem de atent și cu un nivel ridicat de pretenții (cheia cea mai sigură a omogenizării), apoi liniștea, siguranța și vibrația permanentă, controlată, a polifoniei au redevenit caracteristici ale ansamblului. În plus, dezinvoltura conducerii vocii în registre foarte înalte, precizia „gravelor" și căldura partidei mediane au stat la baza ținutei concertistice prin excelență. Nu întîmplător, murmurul plin de cea mai caldă poezie al *Ariei* din *Suita nr. 2 în re major* de J. S. Bach (foarte inspirat aranjată de L. Ionescu) s-a constituit, în acest cadru, într-o memorabilă izbîndă interpretativă. Laconicele madrigale de A. Gumpelzheimer, P. Certon, J. Hilton și A. Banchieri, intonate în deschiderea concertului, ne-au demonstrat elasticitatea și gustul cu care au fost educați tinerii interpreți în aria pretențioasă a muzicii renascentiste. Cele trei miniaturi mozartiene s-au constituit, în continuare, în veritabile concerte, susținute, din punct de vedere vocal și expresiv, cu culori arcuite îngrijit, pregătind evoluția dinamicelor cîntece de bucurie și pace din finalul primei părți. Partener de audiție, în sală, l-am avut pe maestrul Șt. Olariu, ale cărui reușite profesionale de la Opera Română sînt de ani de zile modele pentru toți truditorii breslei. Cu vizibilă satisfacție, dînsul mi-a mărturisit că nu există bucurie mai mare, pentru dirijorul ansamblului de copii, decît a uita tot ce precede apariția pe scenă (marile dificultăți) și putința de a-i urmări la o asemenea ținută artistică, asemeni celei dovedite de Corul de copii Radio, în ziua concertului. Într-adevăr, puritatea vocală, lejeritatea și tensiunea cîntului copiilor se transformaseră în motive de adevărată mulțumire și împlinire.

Partea a doua a concertului, lucrările de R. Paladi, L. Ionescu, Alex. Pașcanu, D. Popovici, D. Voiculescu, Doina Rotaru și L. Profeta, cîntate în forme mobilizatoare, imnice, uneori sclipind prin inteligența soluțiilor de creație adoptate de către autori, ne-au demonstrat, în plus, înalta școală pe care o constituie Corul de copii Radio, în privința însușirii muzicalității determinate de expresivitatea zilelor noastre, interpreții fiind chemați să devină sinceri susținători ai originalității în expresie și în cuget, participanți la lupta pentru marile idealuri. Încerc, în încheiere, să argumentez chiar că minutele de muzică desfășurate în Studioul Radioteleviziunii au devenit demonstrație-manifest, susținut de cei mai tineri luptători declarînd cu sinceritate și seninătate, în imagini artistice impresionante : „O pace-ndelungată vrem sub soare / Și pentru noi și pentru cei ce vin, / În lume porumbeii albi să zboare / Purtînd solie ramuri de măslin."

Anton DOGARU

Recital de fagot

Sala Dalles a găzduit un interesant program de lucrări pentru fagot și pian, susținut de tînărul instrumentist Vasile Macovei, fagotist în orchestra Operei bucureștene și de colegul său, pianistul Cristian Vais. Concertul are o anumită doză de inedit dacă ne gîndim la raritatea aparițiilor fagotului în postură de instrument solist ; iată că și aici ne găsim în prezența unei parțiale prejudecăți dacă privim repertoriul pentru fagot și remarcabilele posibilități tehnice și timbrale ale acestui instrument, într-o oarecare măsură pe nedrept menținut exclusiv în rîndurile din spate ale orchestrei. *Melopedie și fugă pentru fagot solo* de Nicolae Brînduș a fost prima lucrare bruscînd oarecum sus-amintita prejudecată într-o interesantă manieră componistică, cea a citatatului, preluat din momente unde fagotului i se oferă, în orchestră (în piese bine cunoscute de Stravinski și Dukas), rol solistic caracteristic. Citatul este amplificat și prelucrat într-o manieră personală, specifică, topindu-se treptat în derularea piesei care nu contrazice stilistic tranșant fragmentele străine introduse.

Sonata pentru violoncel și pian op. 38 de Brahms, în transcripție pentru fagot, deschide un capitol aparte : în ce măsură sînt interesante muzical transcripțiile avînd ca scop lărgirea ariei de acțiune a unui instrument cu repertoriu relativ sărac. Arhitectonica sonoră se păstrează nealterată, transcripția justificîndu-se dacă privim o bună parte din muzica brahmsiană ca vehicul instrumental în vederea descrierii unor forme muzicale complexe. Același lucru este, în mare măsură, valabil și în *Sonata pentru fagot și pian* de Saint-Saëns. Arcuirea elegantă și maiestuoasă a formei se păstrează, completată de o scriitură nesuprasolicitînd valențe tehnice gratuite ale instrumentului. În sens contrar, *Sonatina* de Al. Tansman propune o desfășurare solistică mult mai ambițioasă, cu reale difcultăți interpretative, oarecum în detrimentul substanței muzicale.

Interpretarea celor doi tineri instrumentiști se plasează deasupra unei cote a simplei corectitudini. Limpede apare faptul că Vasile Macovei a înțeles sensul, atît de diferit ca stil și estetică, al pieselor abordate, depășind lejer problemele de virtuozitate pentru a se apleca asupra esenței partiturilor. În muzica lui Nicolae Brînduș și Saint-Saëns, Vasile Macovei a dat dovada clară a unei interpretări inteligente, fiind susținut, prompt și coerent, de acompaniamentul lui Cristian Vais. Dacă ne gîndim la dificultățile deosebite ale repertoriului, la lungimea și densitatea pieselor, recitalul de fagot susținut de Vasile Macovei apare ca reușită certă.

Viorel CREȚU

FESTIVALUL „TIMIȘOARA MUZICALĂ"

Concerte

Sărbătorile muzicale ale primăverii timișorene au fost deschise la cea de a IX-a ediție printr-un simfonic care a impus-o în prim-planul atenției noastre pe tînăra compozitoare Liana Alexandra. *Simfonia a IV-a*, prezentată în primă audiție absolută, s-a constituit drept prolog al unei orientări repertoriale îndreptate spre paginile de adevăr artistic, ce nasc, iată, sub ochii noștri. Am fost martorii unui adevărat eveniment cultural, nu doar ca protocol la deschiderea unei noi ediții a Festivalului timișorean, ci sub aspectul valorii intrinseci a acestei lucrări, atît de insolită ca formulă orchestrală cît și ca orientare stilistică, ca modalități de expresie și mesaj.

Ne aflăm în fața unei partituri elaborată cu temeinicia unor cunoștințe foarte întinse, a unei depline siguranțe în mînuirea acestora, din care se discerne o problematică foarte personală. Deși filtrată prin narațiunea tensivă a limbajului epocii noastre, compozitoarea nu refuză unduirea tematică, căldura unei cantilene. Desigur, elementul ritmic are un rol primordial, ușor absolutizat în partea a II-a. Liana Alexandra cucerește printr-o armonioasă îmbinare, prin personala viziune asupra unor cuceriri distincte în creația simfonică, începînd cu claritatea formală, supletea arhitectonică care contaminează și varietatea imaginilor vehiculate, de o prospețime ce-ți facilitează alcătuirea ad-hoc a unui libret descriptiv. Pagini de o mare sugestivitate se constituie într-o fluență care menține treaz tot timpul interesul auditorului. O muzică născută dintr-un teluric necristalizat, care treptat prinde formă, contur, într-o permanentă dezvoltare (P. I), un ostinato ritmic în secțiunea următoare (II), pentru ca în final să asistăm la împlinirea unor sonorități rotunde, conturate în armonii consonante, ce la răstimpuri vor fi spulberate, distorsionate. Splendid realizat crescendo-ul perpetuu pe care-l împlinește finalul. Eufoniile sale au transparență, culoare, nerv și... mult har!

Cei doi pianiști italieni oaspeți, Valfrido Ferrari și Giovanna Valente ne-au oferit *Concertul în mi bemol major* de Mozart, într-o versiune inegală, cu discontinuități la pianul secund. *Concertul pentru două piane* de Poulenc le-a fost incomparabil mai apropiat temperamental, petele de culoare impresionistă fiind propulsate din briza unui romantism înaripat, mai discret în partea a II-a, dar acaparator pe parcursul finalului.

Un concert soldat cu succes deplin, sub distinsa semnătură a dirijorului Remus Georgescu.

★

Dezbaterea unor probleme de ținută teoretică, vizînd cultivarea dragostei de patrie, de popor, a patriotismului nostru revoluționar, s-a materializat într-un colocviu pe tema: „Muzicienii români și patria", la care au participat compozitori și muzicologi timișoreni și din Capitală.

Am desprins, din luările de cuvînt, credința unor compozitori că vibrația umanist-patriotică a oricărei culturi rezidă ca un fapt direct implicat în însăși vocația creatoare autentică, gravînd, în coloana nesfîrșită a împlinirilor umane, opere nepieritoare (Ion Crișan). Semnatarul acestor rînduri a pledat pentru existența conștiinței patriotice, drept o constantă de-a lungul existenței omului. Au fost relevate creațiile marcante ale muzicii românești tributare direct ideii de patrie, în domeniul muzicii corale, vocal-simfonice, orchestrale. Căci indiferent de modul de exprimare, vibrația afectivă a dragostei de patrie și-a găsit calea de exteriorizare prin marile resurse ale eufoniei muzicii. În intervenția sa, compozitoarea Liana Alexanda a subliniat necesitatea realizării unei legături între național și universal, între tradiție și inovație, a unei permanențe în dinamica generațiilor succedate într-o deplină armonie. Adeziunea la tematica colocviului și-a întărit-o și prin ilustrarea cu balada sa *Soarele și luna*. Alte comunicări au focalizat cercetarea asupra unui aspect singular — de pildă cel al implicațiilor muzicii în viața civică (Damian Vulpe).

Ilustrarea spontană a generalizărilor formulate pe parcursul dezbaterilor s-a materializat concret în micro-recitalul coral susținut de Ansamblul Filarmonicii — condus de Ovidiu Giulvezan — cor căruia i-a fost la îndemînă a releva din contextul repertoriului uzual cîteva eșantioane adiacente acestei tematici: *Cuvîntul cel dintîi* de R. Paladi, *Limba noastră* de D. Popovici, *Țară frumoasă* de Dan Buciu. Intercalarea unor poezii, recitate de actori ai Naționalului, Mircea Belu și Alina Secuianu, a avut darul să potențeze vigurosul filon ideatic al colocviului. Și pentru ca dialogul artelor să fie mai complet, ca încheiere scriitorul Ion Arieșeanu ne-a prezentat un eseu dens asupra plurivalenței sensului noțiunii de patrie. „Fiind, probabil, o iubire tot atît de veche pe cît este istoria omului, iubirea pentru patrie, ca și creația izvorîtă din ea, se înscrie între sentimentele nepieritoare ale neamului, între sentimentele cele mai nobile ale făpturii noastre, fiind de fapt chiar școala unde ne pregătim a înțelege lumea, noțiunea de omenire".

★

În continuare a avut loc un recital de orgă în ambianța barocă a Dom-ului din piața Unirii. În peisajul concertistic timișorean concertele de orgă au devenit o constantă savurată de un public numeros care și de data aceasta a venit să asculte evoluția solistei Grazia Salvatori din Bari (Italia). Repertoriul a fost ales din literatura italiană preclasică mai puțin cunoscută, destinată instrumentului, în care am putut admira îndeasebi combinațiile de timbre, pe care desigur pasiunea interpretei pentru cercetarea muzicii secolului al XVIII-lea și pentru restaurarea orgilor vechi l-a favorizat.

★

Pe o treaptă superioară a realizărilor artistice s-a situat recitalul celor doi tineri pianiști italieni Valfrido Ferrari și Giovanna Valente, ancorat adînc în miezul creațiilor primei jumătăți a secolului nostru, acoperind o arie stilistică diversă, de la Rahmaninov *(Suita a II-a opus 17)* la Stravinski *(Concertul pentru două piane)*, încadrate în nostalgicele opusuri semnate de Debussy *(Lindaraya)* și Ravel

(Valsul). Cîntul lor bine sudat, gîndirea comună, fără afirmări singulare care să dăuneze cuplului și concepției interpretative au oferit poate cel mai savuros festin muzical din cadrul festivalului. Monumentalul opus stravinskian a prilejuit afirmarea deplină a resurselor interpretative ale celor doi care ne-au relevat splendoarea sonoră a lucrării dar și calitățile expresive, atingînd în final înălțimea solemnă. *Valsul* de Ravel, cu frenetica celebrare a ritmului, a adus culminația serii și apogeul unei selecții fericite din muzica pentru două piane, savurată cu nesaț de public.

★

Recitalul de sonate al violoncelistei Alexandra Guțu și al pianistei Yvonne Piedemonte a cuprins un program de capodopere ale muzicii de cameră (Beethoven, Brahms) și o primă audiție de Serafim Antropov — *Sonata fantezie* pentru violoncel și pian. Distinsul pedagog și muzician, ani de-a rîndul profesor și îndrumător al uneia dintre cele mai vestite școli de violoncel din lume — este vorba despre școala românească — se manifestă în anii din urmă pe planul creației cu știință, sensibilitate și... curaj ! Lucrarea la care ne referim conține idei frumoase, o permanentă pendulare între rigoare și fantezie. O impecabilă tratare a violoncelului probînd formația de bază a autorului și un real succes al recitalului. Cuplul și-a afirmat cu autoritate calitățile muzicale și tehnice de ansamblu, oferind asistenței momente de înaltă satisfacție artistică.

★

Și un concert de concerte — se pare că în acest an Festivalul timișorean și-a axat tematica pe genul concertant ! — Dirijorul Petru Oschanitzky în compania Alexandrei Guțu și a lui Ștefan Ruha. În program Mircea Hoinic — *Concertul pentru violoncel și orchestră* (în primă audiție absolută), Paganini — *Concertul în re major pentru vioară și orchestră*, Brahms — *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră*. Am urmărit cu plăcere muzica lui Mircea Hoinic, plină de frumusețe, inspirație nobilă, siguranța meșteșugului unui autor pentru care muzica este o artă a maximei cizelări. Concertul poate fi înscris în repertoriul de bază al violoncelîștilor noștri, continuînd seria unor lucrări similare de mult intrate în viața muzicală curentă. Alexandra Guțu in deplinătatea formației sale *academice*, sobră, echilibrată, stăpînă pe toate tainele culturii instrumentale în ce (fascinant uneori !) contrast cu temperamentul debordant, nelimitat al lui Ruha, dincolo de rigori și „norme". Ruha este prin sine un spectacol. Iar publicul îl cunoaște și-l iubește. Dirijorul Petru Oschanitzky și-a pus cu maximă autoritate pecetea pe întregul concert achitîndu-se de o sarcină — deloc ușoară ! — cu deosebită siguranță.

★

Ansamblul de percuție al Conservatorului „George Dima" din Cluj-Napoca condus de lectorul Grigore Pop a susținut un recital care s-ar putea numi un moment de vîrf din agenda plină de evenimente muzicale — a Festivalului. Perfecțiunea tehnică a membrilor formației (Carmen Hallabrin, Katalin Fabian, Torino Tudorache, Dumitru Rus, Doru Roman), infinita muzicalitate aplicată asupra transcripțiilor din Bach, savoarea timbrelor, vîna ritmică primordială (Bryndale, Xenakis) sugestivitatea expresiei și siguranța execuției de ansamblu sînt calități majore ce definesc profilul unui grup excepțional, care s-ar cere promovat cu mult mai multă stăruință în perimetrul vieții noastre de concert, al emisiunilor radiofonice, al discului. Pasiunea, pregătirea și perseverența ieșite din comun ale lectorului Grigore Pop, șeful acestei formații, au pus bazele unei *școli* de percuție de cea mai înaltă clasă, căreia fiecare apariție a membrilor ei îi certifică cu prisosință valoarea.

★

Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" din București sub îndrumarea violonistului Nicolae Iliescu ne-a prezentat un mănunchi de bijuterii ale barocului italian cu precădere, cu inegalabila *Sarabandă, Badinerie* și *Gigă* de A. Corelli sau minunatul *Concert pentru două viori și orchestră în la minor* de A. Vivaldi, lăsînd loc și pentru evoluții solistice de rafinament artistic ca în cazul lui Adrian Petrescu în *Concertul pentru oboi și orchestră* de Marcello. *Passacaglia* lui G. Fr. Händel, în care ansamblul ne-a oferit o paletă dinamică aleasă, cu unele pianissime sublime ne-a condus apoi spre o incursiune în clasicul *Divertisment în re major K.V. 136* de W. A. Mozart, mai puțin convingător redat.

În general orchestra, formată din instrumentiști de valoare, n-a excelat în ceea ce privește cîntatul în ansamblu și aceasta atît sub aspectul sincronizării atacului cît și al fermității intonației. De aceea ni s-a părut temerară și abordarea unei lucrări contemporane pretențioase cum e acel, cunoscut pentru timișoreni, *Concert pentru orchestră de coarde* de Remus Georgescu (frustrat astfel de nivelul execuției sale).

★

Dacă în evoluția orchestrei de cameră bucureștene muzica barocului a fost cea care a dat amprenta întregului concert, în simfonicul Filarmonicii „Banatul" muzica secolului XX și mai ales cea contemporană creată în zilele noastre și-a spus un cuvînt important. Opusul lui Nicolae Brînduș, terminat în 1983, ne oferă sub forma unui *Concert pentru două piane, percuție și orchestră*, prezentat acum în primă audiție absolută de colectivul căruia i-a fost dedicat, o viziune a vieții trepidante a zilelor noastre, aidoma unui furnicar, cu un du-te vino plin de agitație și de o incisivitate crudă a realităților cotidiene. Celor doi soliști pianiști Sorin Petrescu și Dragoș Mihăilescu le revine meritul principal, alături de grupul de percuționiști — amplificați la 10 cu concursul ansamblului Conservatorului „George Dima" din Cluj-Napoca condus de lector Grigore Pop — și mai ales dirijorului Petru Oschanitzky, care a reușit să coreleze multitudinea de ritmuri și metrica asimetrică deosebit de variată. Compozitorul ne-a relevat astfel prin lucrarea sa nu numai direcția preocupărilor sale dar și un posibil drum în dezvoltarea muzicii noastre.

Prin *Concertul pentru vioară* de Haciaturian muzica secolului nostru ne destăinuie altă fațetă, ancorată ce-i drept mai mult în folclorul meleagurilor natale ale compozitorului și în romantismul marilor

lucrări destinate acestui instrument. Violonistul sovietic Levon Ambarțumian ne-a oferit o variantă interpretativă de mare clasă, din care răzbate seva lăuntrică a muzicii. Acompaniamentul orchestral, asigurat cu mult nerv și precizie de dirijorul Petru Oschanitzky, a conlucrat la reușita deplină.

Ca o oază în acest tumult sonor Brînduș-Haciaturian, *Oda Păcii* de G. Fr. Händel a venit să impună împăcarea, liniștea caracteristică muzicii barocului. În fragmentele oferite din acest opus vocal-simfonic, corul pregătit de Diodor Nicoară s-a relevat prin intervențiile sale, culminînd în polifonicul *Curînd și ziua va sosi.* Subliniem aportul solistic îngrijit oferit de soprana Agnes Contras și de altista Elena Gaja-Munteanu de la Opera Română cît și de basul Sergiu Țapuchievici, care și de data aceasta ne-a relevat valoarea prestațiilor sale.

★

Corul Filarmonicii „Banatul", ca în fiecare ediție a Festivalului „Timișoara muzicală", ne-a oferit și de data aceasta un concert *a cappella* cu un program în exclusivitate din creații ale literaturii românești.

Dacă în prima parte dirijorul Diodor Nicoară și-a propus o revitalizare a unor opusuri ale compozitorilor care au impus creația corală autohtonă, începînd cu G. Musicescu pînă la Nicolae Ursu, în partea a doua ne-a rezervat satisfacția de a asculta lucrări de ultimă oră semnate de la cel mai vîrstnic corifeu, D. D. Botez, pînă la Dan Buciu, exponent al celor mai noi mijloace de exprimare.

Din piesele corale cîntate în primă audiție ne-a atras atenția îndeosebi *Luna roșie* de Vasile Spătărelu atît prin interpretarea oferită cît și prin scriitura corală aleasă. Dar și celelalte lucrări axate pe melodii de colind, semnate de Vinicius Grefiens *(Din bătrîni, din oameni buni)* și D. D. Botez *(Colinde de pace)* s-au integrat șirului de madrigale contemporane românești, din care n-a lipsit nici tulburătorul *Limba noastră* de Doru Popovici, sau opusuri prezentate și în alte apariții ale corului ca *Țara* de V. Spătărelu și *Țară frumoasă* de D. Buciu.

Prezența corului în Festivalul „Timișoara muzicală" trebuie salutată și apreciată abstrăgînd unele neomogenizări ale partidelor ca și zelul vocal al unor coriști, deoarece acomodarea cu noua formulă, redusă numeric, necesită o perioadă mai lungă de adaptare. Desigur, dirijorul Diodor Nicoară va rezolva în timp aceste deziderate.

★

În concertul simfonic de joi din a doua săptămînă a Festivalului, sub bagheta dirijorului Remus Georgescu am ascultat în primă audiție *Concertul pentru flaut și orchestră de coarde* al compozitorului clujean Sigismund Toduță. Lucrarea, ancorată în spiritul folclorului își desfășoară discursul muzical într-o perpetuă variație, dar cu o economie a mijloacelor care duce la esențializare, la crearea unor simboluri de o profundă interiorizare. Folosirea flautului în Sol (alto) în partea mediană scoate și mai mult în relief atmosfera baladescă. În final, resursele de virtuozitate ale instrumentului, alternat pe alocuri cu flautul piccolo, sînt canalizate spre sugerarea unei atmosfere pline de viață, de joc și veselie atotcuprinzătoare.

Solista concertului, flautista Ioana Mogoș, și-a înscris cu aceasta un nou succes al carierei, prin felul cum s-a identificat cu partitura, prin căldura cîntului ei și nu în cele din urmă prin agilitatea mînuirii instrumentului.

Mergînd pe ideea promovării muzicii concertante în special, în această ediție a festivalului timișorean un punct de atracție desigur l-a constituit programarea *Concertului pentru vioară și orchestră* de P. I. Ceaikovski în interpretarea solistului cu nume de rezonanță în violonistica românească : *Ion Voicu.* Cîntul său a fascinat de fiecare dată pe cei din sală, lăsînd și de astă dată urme adînci în sensibilitatea celor ce-l ascultă.

Și totuși o excepție au făcut organizatorii festivalului prin programarea Suitei *Șeherazada* de Rimski-Korsakov, singura mare lucrare orchestrală din literatura universală prezentă în program care a și obținut o interpretare de excepție.

★

Serbările muzicale ale primăverii timișorene s-au încheiat cu prezentarea prim-audiției lui Mircea Chiriac, *Variațiuni pentru pian și orchestră,* pledoarie convingătoare pentru modalitățile de a penetra în universal prin intermediul specificului național. Variațiunile sînt clădite pe o baladă de largă circulație în șesul Dunării, „Săbărelul", pe care o va configura pe parcursul a nouă secțiuni în ipostaze adiacente ca formă și elaborare unor structuri distincte : Preludiu, Toccata, Burlesca, Elegie, Antifonar, Serenata etc., cu respectarea principiului alternanței de mișcare și dinamică. Lucrarea este de dificultate, orchestra și pianul solist dialogînd într-un limbaj adus la zi, extrem de colorat, de o vigoare neostoită. O pagină care vădește orientările stilistice ale lui Mircea Chiriac, înspre o acutizare a conflictelor, o anume violență a expresiilor, care-i diversifică larg paleta nuanțelor. El apelează la un limbaj foarte colorat, energizant, alternînd judicios accentele dramatice cu cele lirice, într-un demers sonor menținut ferm la o tensiune ce crește spre finalul lucrării. Era greu pentru compozitor să găsească un interpret mai expresiv decît solistul sovietic Nikolai Suk, ce i-a intuit surprinzător toate detaliile partiturii, verva contagioasă a ritmurilor și eșafodajelor sale.

Pianistul este genul interpretului care simte deopotrivă responsabilitatea replicii sale cît și a celei orchestrale. Aidoma lui Dmitri Bașkirov, N. Suk este un temperament de înalt voltaj afectiv, plus o rezistență la efort uimitoare, căci după dificultățile mari ale partiturii românești ne-a oferit încă două pagini de mare solicitare : *Dansul macabru* și apoi *Concertul nr. 1* de Liszt. O interpretare care a conjugat momentele de jubilație cu căderile dramatice, incluzînd o componentă spectaculară și încheind cu strălucire concertele Primăverii muzicale timișorene.

Spectacole

La manifestările Festivalului, Opera Română din Timișoara a fost implicată printr-o serie de mani-

festări care chiar dacă nu ne-au adus evenimentul unei premiere românești, au fost gîndite astfel încît derularea lor să aducă elemente inedite, fie prin implicarea unor oaspeți din țară și de peste hotare, fie prin programarea spectacolelor celor mai împlinite artistic. Între modalitățile chemate să dea aură evenimentului, s-a înscris și salutara idee de a reinvita să-și dea concursul soliști cu o excelentă carte de vizită, care și-au luat deja rămas bun de la scenă — baritonii Iuliu Mare și Emil Rotundu.

Spre a derula filmul spectacolelor, se cuvine să amintim debutul în festival al instituției printr-un balet care are meritul de a fi fost gîndit și realizat la Timișoara — „*Dans, dans, dans*". Genul de spectacol s-a dovedit însă minor, mai mult comercial, pe un libret inconsistent dramatic (edulcorat în prima secțiune, mai împlinit în cea secundară). Era cu mult mai bine dacă se opta în deschidere pentru un balet românesc, ca de pildă *Iancu Jianu !*

★

Nabucco l-a avut ca protagonist pe Emil Rotundu, înconjurat de aceiași parteneri, alături de care-și luase rămas bun — iată că numai temporar — de la scena care i-a adus consacrarea. A optat pentru unul din cele mai generoase spectacole în dezvăluirea resurselor sale vocale, a jocului său. *Nabucco* înseamnă de fapt unul dintre cele mai finisate spectacole ale instituției, care a adus unanime aplauze în lungul turneu prin R. F. Germania, Olanda, Luxemburg etc. și iată, conservă nealterate atuurile prin care a cucerit aceste sufragii. Se cuvine remarcat de asemeni aportul basului Gh. Sara — impresionant ca relief și prestanță, al sopranei Mihaela Grama, tenorului Nicolae Stan și Marilenei Chirici. Din orchestră, aflată sub bagheta sensibilă la frumusețile partiturii a lui Bujor Hoinic, s-au remarcat prin acuratețe și omogenitate coralul alămurilor, vibrato-ul generos al cordarilor.

★

Iuliu Mare, semnatarul unui lung șir de personaje intrate în zona împlinirilor memorabile ale instituției, a revenit pe scenă cu *Rigoletto*. Temperament de învingător, cu o mare forță de penetrație în cînt, un registru vocal egal pe toată întinderea sa, posedînd acute pline de strălucire, Iuliu Mare a realizat în ani, din imaginea aceluia ce se ascunde în spatele măștii de bufon, unul din cele mai complexe personaje ale sale. Evantaiul solicitărilor scenice a fost acoperit cu nerv, cu o intensă participare dramatică.

În rolul Ducelui de Mantua, tenorul bulgar Ivan Velcev a adus alura unui Don Juan sui generis, chipeș, degajat, plin de farmec. Oaspetele s-a dovedit într-o bună formă vocală, bisînd celebra arie „La donna e mobile". Parteneră delicată în Gilda, soprana Viorica Pop-Ivan. Incisivă, temperamentală, prestația Margaretei Zsizsik în Maddalena, secundată de Nicolae Popescu în Sparafucile. La pupitrul dirijoral, noul director al Operei Române, Ion Iancu, a urcat spectaculos aportul orchestrei în greutatea specifică a reprezentației, mai mult, s-a dovedit un subtil cunoscător al partiturii, dînd contur și plasticitate întregului, dinamizînd totul cu o contagioasă putere de comunicare.

★

Spectacolul *Traviata* în versiunea Anei Stan a însemnat o considerabilă distanțare față de versiunea debutului său. Dorinței de etalare a potențialului de forță vocală i-a preferat recompunerea unui plus de căldură și maleabilitate, evantaiul nuanțelor atingînd zone de subtilă delicatețe. Trăirile eroinei sînt mult interiorizate, au o anume distincție care apropie personajul de tenta tragică a dramei. Remarcabil în Germont, baritonul I. Pribac. În Anina, vocea Lilianei Mihăilescu ne-a descoperit calități ce se cuvin valorificate. La pupitru, dirijorul Mihai Vîlcu nu reușește încă să dea coerență și precizie spectacolului.

★

Trubadurul a fost beneficiarul a doi oaspeți — tenorul bulgar Ivan Velcev și baritonul Emil Iurașcu. Tenorul și-a reconfirmat clasa, adăugînd vocii sale accentele de dramatism presupuse de rolul lui Manrico. Emil Iurașcu aduce în Contele de Luna o nouă creație împlinită, cu o coloratură timbrală de mare frumusețe. Puternic stimulată de nivelul partenerilor, M. Zsizsik a făcut din Azucena sa, cea mai împlinită viziune vizionată în ani. Acestora li se alătură contribuția Margaretei Nica în Leonora, printr-o emisie a pianissimelor extrem de îngrijită. Să adăugăm aportul dirijorului Ion Iancu, legat prin mii de fire de cantilena verdiană, răscolindu-ne cu excepționale momente de artă.

★

Aida. Spectacolul l-a avut oaspete în Radames pe tenorul Anatol Covali. O voce aptă să traverseze paginile de mare dificultate ale rolului, căruia i-a lipsit însă prestanța scenică a eroului. Timbrul frumos al sopranei Elena Săbăduș a fost evidențiat prin frazări conduse cu sensibilitate, ea promițînd a deveni una din cele mai reprezentative titulare ale rolului central. S-a impus și cuplul bașilor Csaba Airizer — Vasile Tcaciuc. În Amonasro, Radu Onu face un spectacol superior mediei sale obișnuite. Se cuvine remarcată și culoarea pe care o aduce în scenă intervenția mezzosopranei Marilena Chirici. Dirijorul Ion Iancu a dominat autoritar, creînd atmosfera de mister păgîn din „Templu", o grandoare lucidă în „Triumfal" și pitoresc în tabloul „Nilului".

Același dirijor a semnat și interpretarea partiturii baletului *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, pe parcursul căreia cuplul Aurora Caloianu — Florin Brîndușa, în elanul tinereții și măiestriei lor au marcat evoluții sigure, presărate cu admirabile momente coregrafice, aplaudate la scenă deschisă.

★

Prinț și cerșetor de Laurențiu Profeta, spectacol foarte îngrijit sub aspectul acurateței coregrafiei — dat fiind că este vorba despre ultima premieră a acestui merituos compartiment al teatrului liric timișorean — a demonstrat deopotrivă disponibilitățile de joc scenic și mimică, împletite cu elementul dansant propriu-zis, în cele două roluri centrale, interpretate de Silvia Humăilă și Alina Ilie.

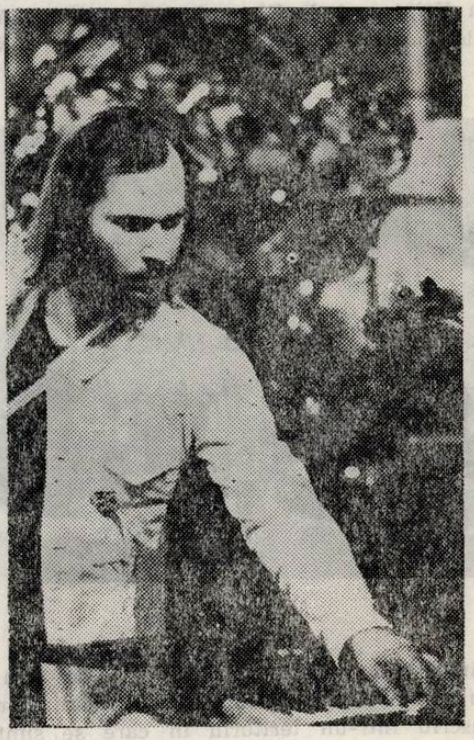
Dezbateri

În *Concertul-dezbatere* cu care, conform tradiției mai recente se încheie fiecare Primăvară timișoreană s-au evidențiat, pe baza celor două lucrări prezentate, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Sigismund Toduță și *Simfonia a IV-a* de Liana Alexandra, o serie de aspecte interesante legate de tema pusă în discuție : „Aspecte ale creației muzicale contemporane românești". Conduse de compozitorul Mircea Chiriac, discuțiile s-au remarcat prin intervențiile maestrului Sigismund Toduță, ale compozitorilor Liana Alexandra, Nicolae Brînduș, Șerban Nichifor, Gheorghe Costin, ale muzicologilor Gheorghe Firca, Doru Murgu, Despina Petecel. S-a accentuat cu precădere importanța acestui festival în viața culturală a țării și a orașului gazdă, rolul de formare și de informare a publicului și al specialiștilor în ce privește realitățile actuale ale artei muzicale românești și universale. S-a insistat asupra deosebitei griji și preocupări a organelor locale și centrale de partid și de stat de a asigura Festivalului cadrul optim de desfășurare, asupra profesionalismului colectivelor artistice timișorene

Material realizat de DAMIAN VULPE, DORU LUNGU și NICOLAE BRÎNDUȘ

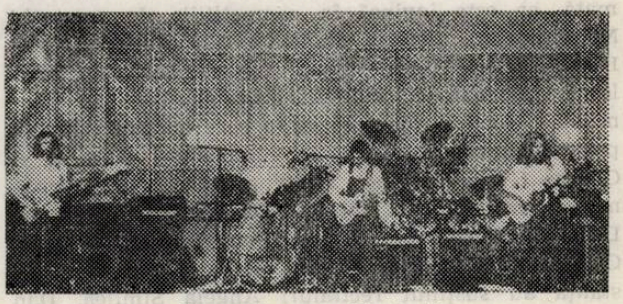
Festivaluri mici și mari

Apropierea caniculelor se pare că i-a dinamizat pe organizatorii de concursuri, pe tot întinsul țării afișele chemînd la întîlnirea cu artiști de diferite calibre, din rock, folk sau muzică ușoară. La Timișoara, spre exemplu, ale cărei tradiții pe tărîmul genului sînt cunoscute, s-a desfășurat, în aer liber (în Parcul rozelor), cea de-a III-a ediție a unei manifestări necompetitive : TIM ROCK FESTIVAL — evident '84. Organizat de *Club p.m. 6* de la Casa Tineretului, sub egida Comitetului de cultură și educație socialistă al județului și a Filarmonicii „Banatul", festivalul a prilejuit tinerilor spectatori întîlnirea cu soliști și formații rock și folk de renume, cum ar fi Mircea Baniciu, *Florian din Transilvania*, *Post-Scriptum*, *Pro Musica*, *Iris*, Vasile Șeicaru, Ștefan Hrușcă, *Autostop*, *Celelalte cuvinte*, cu actorul Florian Pittiș, dar și cu tineri ce aspiră la notorietatea celor de mai sus. La fel de ambițios, dar ajuns la ediția a IV-a, este FESTIVALUL-CONCURS DE ROCK, JAZZ ȘI FOLK (așadar un gen muzical în plus) de la Craiova, organizat, aici, de Consiliul U.A.S.C.R. al Universității locale și Studioul teritorial al Radioteleviziunii (iată deci că aceste studiouri se pot implica activ în viața spirituală a orașelor respective). La cele trei secțiuni, distincțiile de vîrf au fost obținute de : *Big-band-ul Casei Armatei* din *Craiova* — pr. III (jazz) ; Raul Cîrstea — București, pr. I (folk) ; *Kripton* — București — Marele Premiu (rock). În afara concursului au susținut recitaluri formațiile *Florin din Transilvania*



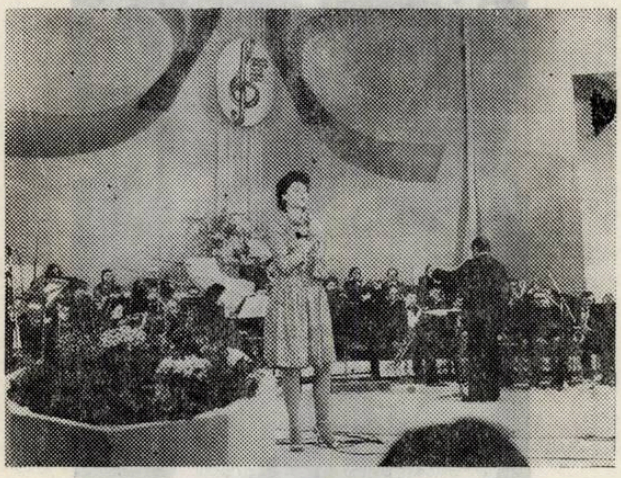
Mircea Florian

(foarte activă, după cum se vede, formația condusă de apreciatul compozitor de muzică de film și teatru Mircea Florian !), *Holograf*, *Mass Media*, *Compania de Sunet*. O și mai largă deschidere stilistică și-a propus, la a doua ediție a sa, concursul interjudețean RITMURI TINEREȘTI LA PORȚILE LUMINII de la Drobeta-Turnu Severin, unde tinerii artiști amatori au urmărit cu atenție recitalurile „maeștrilor" lor George Nicolescu și Ileana Calinovici. Cei mai mulți „candidați la glorie" s-au înscris la folk, premiile I revenind lui V. Stratulat din Petroșani și grupului *Estudiantina* din Iași. La rock a triumfat grupul local *Test*, iar la muzică ușoară a cîștigat tot o severineancă, Monica Ciurea. De mai mică anvergură, dar nu mai puțin ambițioase, alte două manifestări : la Buzău s-a desfășurat ediția a



Formația „Pro Musica"

II-a a concursului TOP T '84 (premii I pentru Marilena Dobre — folk, grupul *Laser* din Rm. Sărat la rock, un Premiu special pentru jazz-rock formației locale *Omicron*; recitaluri rock cu *Kripton* — alt grup harnic — și *Sprint*), iar la Focșani au avut loc : festivalul rock ARMONII MODERNE, urmat de o GALĂ A MUZICII TINERE, la aceasta din urmă distingîndu-se recitalurile susținute de bucureștenii de la *Kripton* și de Gheorghe Gheorghiu, alături de forțele locale — grupurile *O.Z.I.*, *Clasic XXI*, *Orizont T*, *Univers*, *Stelele*.



Marina Scupra

Ultimele două manifestări la care ne vom referi au nu numai tradiție și solid cadru organizatoric, dar se înscriu într-un teritoriu în care se simte mai mult ca oriunde nevoia de talente proaspete, fiind, într-un fel, o pepinieră pentru concursul de interpretare de la Mamaia. Este vorba, desigur de muzica ușoară, bine reprezentată la concursul STEAUA LITORALULUI de la Constanța (faptul că s-a ajuns la ediția a 14-a este absolut grăitor !). Concurenții (de fapt au fost numai... concurente !), acompaniați de formația *Litoral*, s-au prezentat emoționați în fața juriului prezidat de compozitorul Marius Popp, primele 3 distincții revenind, în ordine, Lilianei Crează (Constanța), Alexandrei Canareica (Tulcea), Marinei Scupra (București). Cel mai promițător solist de muzică populară a fost declarat Ion Crăciun (Prahova). În fine, BUCUREȘTI '84 — competiție desfășurată în cadrul „Primăverii culturale bucureștene" și amplificată mult în acest an. Au fost premiați și sugerați specialiștilor și compozitorilor tineri interpreți cum ar fi Mirela Gheorghiu, Mircea Dumitrescu, Cvintetul Scupra (interesant că, deși afirmată, ea este învinsă în competițiile de amatori ! Nu totdeauna meritat, credem noi...), Adina și Paul Iliescu, Vasile Luca, Sergiu Zaharof, surorile Nicolescu, Carmen Chirculescu, Eugenia Dan. În premieră, o secțiune de creație, în care au fost laureate piese dedicate Capitalei de compozitori cum ar fi George Grigoriu, Ionel Tudor (acesta a și acompaniat, în fruntea unui cvintet), Dan Dimitriu, Edmond Deda, Ion Cristinoiu, Dan Stoian, Temistocle Popa, Constantin Teoharie, Magda Boboc. Dacă la Constanța au susținut recitaluri Angela Similea, Dan Spătaru, formația Savoy, Maria Ciobanu, aici în afară de concurs au cîntat Dorin Anastasiu, Marina Florea, Valeria Dogaru, existînd în schimb prestigioasa orchestră a Radioteleviziunii dirijată de artistul emerit Sile Dinicu. N-am amintit întîmplător atîtea nume necunoscute azi : omagiind eforturile tuturor organizatorilor, sîntem siguri că de mulți dintre laureații (amatori) vom mai auzi, cît de curînd !

Octavian URSULESCU

Dialog cu Iancu Dumitrescu

— De cîteva zile, ați revenit dintr-un nou turneu pe care Ansamblul „Hyperion" l-a efectuat la „8os ENCONTROS GULBENKIAN DE MUSICA CONNTEMPORANEA", mai 1984...

— Pentru creația românească prezența sistematică pe cele mai prestigioase scene este vitală. De la Enescu avem această tradiție, ce s-ar putea numi europeistă, care, consider că trebuie să ne rămînă extrem de prețioasă. Să nu uităm de pildă că „Poema Română" a fost prima dată executată la Paris, impunînd pe cel mai mare muzician român. Ei bine, azi, crescînd enorm posibilitățile de comunicare, ritmul fiind infinit mai alert, necesitatea de a fi prezenți cu regularitate în mari festivaluri, unde se petrec cele mai importante schimburi internaționale, unde se definesc și autentifică poziții, se adoptă sau se resping atitudini, fiind în plus o poartă de a intra în marea istorie, ne este fundamentală. Desigur, aceasta cere din partea compozitorului încă un plus de energie (unii spun irosire de energie ! : nimic mai puțin adevărat). Deși *creația* e fenomenul capital, dublarea eforturilor noastre pentru impunerea ideilor originale, „forțînd mîna" pentru intrarea într-un *sincronism real* al valorilor românești, cu toate *prioritățile noastre*, nu trebuie să se piardă din vedere. Am mai spus-o. Ne aflăm cu ideile și realizările noastre componistice la nivelul la care Brâncuși impunea lumii o nouă perspectivă sculpturală. Nici o impunere, la același nivel de acuitate, nu se va face însă spontan. Niciodată nu va veni nimeni să autentifice prioritățile noastre, dacă noi înșine nu vom lupta să le afirmăm. Pînă la urmă, problema Enescu ne rămîne tot nouă de rezolvat, pentru a reuși să-l aducem în fața lumii, la cota pe care o merită. Pentru a nu continua o mai veche stare, a *„asincronicității"*, se cuvine să luptăm, noi înșine — compozitorii — pe „baricadele" vieții muzicale internaționale...

— Oricum, trebuie să recunoașteți că un compozitor e „diminuat" de o astfel de atitudine. În genere, creația *are nevoie de liniște, de un timp de meditație, de acumularea unor forțe interioare, care să se răsfrîngă doar în opere...*

— Da și nu. Sigur, depinde și de temperament. Însă vreau să vă spun că orice confruntare a unui compozitor român cu străinătatea poate deveni crucială, atunci cînd se face conștient și cu un sens creativ, deasemenea, la timpul potrivit. În confrun-

tare cu lumea, observi mai rapid, și mai bine, unde îți este *specificitatea,* ceea ce este *esențial* în propriile demersuri, către ce se îndreaptă întreaga planetă... Nu numai că energia proprie nu mi se pare că diminuează, dar sînt convins că un compozitor român, supus nevoii de a-și dovedi valoarea, de a-și dovedi vocația, fiind nu numai *martor,* ci și *parte implicată* (vital implicată) în traseul artei sale spre public, își înzecește impulsurile creatoare. Interesant este că aici avem nu numai o atitudine de popularizare și propagare a muzicii, dar și una implicită în actul creației, o creație care nu se face pe *baze statice* (care duce de cele mai multe ori la *involuții,* sau în cel mai bun caz la o lipsă de perspectivă), ci *dinamice,* pe baza unor confruntări „din mers" cu viața, cu actualitatea, cu semnalele timpului... Spuneam nu de mult, că o confruntare cu întreaga umanitate dă autorului român, implicat practic în destinul artistic și politic al omenirii, o altă dimensiune abisală. O compoziție dinamică, în continuă metamorfoză, adaptată pulsurilor de zi cu zi ale vieții, nu este o compoziție superficială, la modă, cum s-ar putea crede, ci este una în care viața, cu vibrația ei (singurul lucru care interesează !) are șanse infinit mai multe să devină în forme artistice, o mărturie a existenței noastre. De altfel, vreau să vă spun că succesul mare, izbînda muzicii românești actuale, de aici se trage. Într-un moment cînd muzica contemporană de pretutindeni a epuizat aproape toate formulele de „confecționare" componistică, de la noi, datorat unui secret instinct orfic, tracic, s-a ivit un tip de *existențialism componistic* în care viața, cu sensurile ei filosofice adînci, reale ,nedeclarative, pătrunde în sfera incandescentă a muzicii. Aceasta nu o puteam afla, decît într-o confruntare la fața locului cu muzica universală. Care ar fi concluzia ? Că în timp ce muzica dodecafonică (postdodecafonică), electronică etc... *confecționa* spectacolul muzical al lumii, noi, românii, cu o specifică sensibilitate și abisală adîncime, dăm naștere unei *muzici existențiale,* unei muzici preapline de poezie, de viață, de reflexii filosofice. Dacă cultul expresionist a dus sunetul înspre accente întunecate, sonorități răvășite de infernuri, noi, prin revers, am mers spre incantații, spre misterul frumuseții, spre imaculări și sonorități „radioactive".

— La „Fundația Calouste Gulbenkian" ați găsit un mediu bun pentru o astfel de demonstrație... estetică ?

— Un mediu excelent, s-ar putea spune. Desigur că dl. *Luis Pereira Leal,* care e șeful departamentului muzical al fundației și un distins muzicolog, un personaj bine orientat în problemele fierbinți ale actualității, era deja avertizat asupra *condiției de excepție* a muzicii românești. Succesele celor două concerte susținute de Ansamblul „Hyperion", diversitatea stilurilor personale, subsumate aceleiași tendințe, au uimit publicul, cît și specialiștii. Deși este prea aproape pentru a avea presa, mi se comunică că prezența românească a fost memorabilă. S-au cîntat 9 piese românești (semnate de Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Nicolae Brînduș, Octav Nemescu și Iancu Dumitrescu) însumînd 3 ore de muzică. Programul general al festivalului, a dedicat 6—7 pagini concertelor românești, aflîndu-se aici texte explicative și portrete de autori substanțiale ca spirit muzicologic. Trebuie să vă confirm, nu numai după reacția ieșită din comun a publicului, după bisuri (ceea ce pare aproape de necrezut, cînd este vorba de muzică contemporană !, sper că sînteți de acord) că această prezență, într-un centru de o mare tensiune artistică cum este Fundația „Gulbenkian" nu numai că a consolidat poziția de excepție a muzicii noastre, dar a ridcat-o încă o dată... *pe primul loc al interesului european.* Nu avem aici doar o vorbă ocazională ; nici nu dorim să ne „împănăm" cu fumuri deșarte. După seria marilor premii obținute în deceniul trecut de către un Berger, Vieru, Bentoiu etc..., astăzi, deși atitudinea europeană, în linii mari pare destul de confuză, iar poziția noastră este deschisă și novatoare, sau poate tocmai de aceea, rezultatele muzicii românești sînt privite ca o alternativă și o revelație demnă de un mare interes. Iată spre exemplu un scurt citat din ziarul francez *„Le Monde"* din 15—16 ianuarie 1984, sub semnătura exigentului cronicar *Gérard Condé :* „Ultimul concert al zilei a fost dedicat școlii românești, pe care *Harry Halbreich o consideră ca fenomenul cel mai fascinant al muzicii europene actuale.* Din acest program reținem „Ursa Mare" etc..."

Dintr-un astfel de eșalon de muzică românească pe care Ansamblul „Hyperion" și-a făcut datoria să-l prezinte cu consecvență în toate programele sale, fac parte Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Nicolae Brînduș, Octav Nemescu, la care se adaugă subsemnatul ilustrînd pe de o parte complexitatea și valoarea școlii noastre, pe de alta diversitatea stilistică, circumscrisă aceluiași ethos românesc.

— Se pare că aceste „afirmări" au mers încă mai departe...

— Fără discuție. După concertele „Hyperion" de la Fundația „Gulbenkian", dacă vreți să luați în considerare și succesele mele personale — în 23 iunie, la *Grande Auditorium* de la Radio Paris, *Nouvel Orchestre Philarmonique* condusă de către *Yves Prin,* avîndu-l ca solist pe *Fernando Grillo* va prezenta „Aulodie mioritică" (gamma), apoi la „Fundation Artists' House Boswil" (Elveția) se va prezenta „Cogito" — faptul că turneele „Hyperion"-ului vor continua la Viena, Köln, Radio Paris, Nisa, Luxemburg, Londra, nu face decît să marcheze interesul în creștere față de compoziția contemporană românească.

— Ce griji continuați să aveți, către ce vă îndreptați atenția pe viitor în legătură cu activitatea ansamblului ?

— Cu multă răspundere trebuie să spunem că această „explozie românească" se cuvine în continuare întreținută. Să nu fie un simplu „foc de paie", al unui unic moment. Șansa aceasta, afirmată în ultimele decenii, de a avea o viziune componistică de mare originalitate, trebuie subvenționată cu grije, spre a germina o nouă generație de opere, de idei, de personalități.

Michaela ROȘU

Prezențe românești

Corul „Ateneu" în R. F. Germania

„Corurile românești au o faimă de prim răsunet dacă ne gîndim la participarea corului «Madrigal» din București în programul de anul trecut din cadrul manifestării «Gutersloh Meister Konzerte». Corul de cameră «Ateneu» din Bacău și-a adus și el contribuția pentru întărirea acestei faime. Sub conducerea prof. Ion Bănică ansamblul a entuziasmat publicul iubitor de muzică vocală care știe să aprecieze întotdeauna adevăratele (realele) virtuți existente. Coriștii din România au reușit pe deplin să satisfacă gusturile acestui public răsfățat. Punctul culminant a fost atins odată cu cea de a doua parte a concertului ce a cuprins prelucrări de folclor, succesul fiind asigurat și de vesel coloratele costume naționale, simbol al fanteziei poporului român". (Neue Westfalische)

„Așteptările justificate ale publicului au fost răsplătite din plin. Succesul deplin poate fi evaluat ca o confirmare. S-a început cu lucrările polifonice ; dirijorul Ion Bănică a impus vocilor o deosebită reținere ; aceasta a născut structuri transparente conform cu stilul pieselor, atît la Palestrina cît și la Lasso. Corul s-a aflat și mai mult în elementul său la piesele contemporane. În spatele unor nume aparte ca *Arhaisme, Omagiu lui Picasso* se aflau compoziții foarte pretențioase. Românii s-au dovedit foarte bine înzestrați în ceea ce privește disciplina, articularea și claritatea sunetului. Mobilitatea (capacitatea de schimbare) cu deosebită putere de expresie, neobosita trecere de la clasic la folclor arată limpede aceasta". (Munsterischer Anzeiger)

„Un nesperat concert în aer liber a surprins ieri dimineață pe trecătorii de duminică prin piața principală. Corul de cameră român «Ateneu» a oferit întregului oraș o spontană serenadă". (Westfalische Nachrichten)

„Cu egală măiestrie corul «Ateneu» interpretează fermecătoare melodii populare pline de nostalgie, temperament și tempo alert precum și cîntece din alte țări". (Die Glocke).

„La invitația corului mixt «Liederkranz» corul român a arătat pe deplin, pentru prima dată în R. F. Germania, proeminenta sa capacitate muzicală. Deși spectatorii nu înțelegeau românește, muzica interpreților români a reușit să transmită prin mesajul său dorința de înțelegere între toate popoarele lumii". (Munsterische Zeitung)

Sînt cîteva extrase din presa vest-germană dedicate turneului întreprins de corul „Ateneu" din Bacău dirijat de Ion Bănică în R. F. Germania. Elocvența aprecierilor confirmă, încă o dată, seriozitatea și competența cu care arta interpretativă românească este acreditată peste hotare, necesitatea continuării și intensificării schimburilor de valori muzicale.

Liviu DĂNCEANU

Globul muzical

În pas cu vremea, Herbert von Karajan și firma *Telemondial* (care-i aparține) a trecut la realizarea în serie a filmării spectacolelor de operă la care participă, ca dirijor sau și în calitate de regizor. Se așteaptă așadar filmele *Carmen, Maeștrii cîntăreți, Don Carlos* iar după aceea Karajan intenționează să producă un film cu *Arta fugii* (la orgă figurează fratele său) cu o orchestră de proporții reduse.

★

Un festival internațional al artei feminine se desfășoară în Austria pe parcursul a trei luni : septembrie, octombrie și noiembrie, alături de artele plastice aflîndu-se componistica. Se prezintă lucrări din creația ultimilor 15 ani a unor compozitoare din diferite țări.

★

În Irlanda, o licitație palpitantă : pentru o misă de Haydn, recent descoperită, s-a plătit suma de 4,2 mil. șilingi austrieci, lucrarea ajungînd în Austria.

★

Claudio Abbado care preia funcția de director muzical al Operei din Viena a făcut o declarație care i-a surprins pe mulți : din anul 1986 va dirija spectacole de operă doar la Viena. Acest dirijor cu activitate extrem de intensă, prezent în concerte, spectacole, cu înregistrări de discuri și filme, anunță pentru stagiunea 1985/86 „o jumătate de an de studiu în liniște", așa cum a făcut la un moment dat și Bernstein. Pînă atunci, între altele, va fi prezent la *Scala* cu *Carmen* și *Peleas și Melisande*, va face un film după spectacolul *Boris Godunov* realizat la Londra și va dirija la Biennala de la Veneția și la *Scala* noua operă semnată de Luigi Nono, *Prometeu*.

★

Orchestra Rai — Milano și corurile din Torino și Roma au prezentat capodopera *Gurrelieder* de Schönberg. Deși ansamblul interpreților a fost redu-

tabil, cronicarul Duilio Courir de la Corriere della Sera socoteşte că realizarea muzicală n-a atins nivelul dorit datorită viziunii precare a dirijorului Riccardo Chailly.

★

O mărturie recentă a compozitorului Klaus Huber, care la ultima ediţie a festivalului „Zilele muzicii Donau-Eschingen" prezentase un oratoriu puternic ancorat în problemele contemporaneităţii (o partitură de peste 1 m înălţime şi în greutate de 2 kg a cărei execuţie a necesitat un dirijor principal şi patru dirijori secundari, datorită politempiei) : „Sînt conştient de absurditatea situaţiei mele de compozitor în mijlocul unei Europe saturate, suprasaturate, tot mai dementţial nuclearizate. De aceea încerc să trezesc conştiinţa contemporanilor mei".

★

Gigantism în arta spectacolului liric ? Aşa comentează cronicarul de la Le Figaro spectacolele *Aida* montate de regizorul Vittorio Rossi la Arenele din Verona, la Palatele Sporturilor din Zürich, Berlin, Viena, Dortmund şi, mai recent, la Palatul sporturilor din Paris, Bercy. Sub bagheta lui Michel Plasson, un ansamblu artistic de 600 de persoane a evoluat în faţa a 200.000 de spectatori (în total). Protagonistele au fost : Grace Bumbry, Martina Arroyo, Seta Del Grande, Ghena Dimitrova, Wilhelmina Fernandez şi Rabita el Hefny.

★

Suveranul swingului, Count Bassie, care s-a stins din viaţă în primăvara acestui an, ar fi împlinit în august 80 de ani. Mai multe cotidiene îi alocă rînduri de aducere aminte a meritelor sale de pianist, dirijor şi compozitor care a ştiut să îmbine miraculos „tempouri din cele mai infernale cu baladele cele mai catifelate".

★

Cronicarul Pierre Petit comentează în Le Figaro concertul de arii din opere susţinut de „familia" Ghiaurov — adică celebrul bas, Mirela Freni, soţia sa, şi fiul Vladimir Ghiaurov, aflat la pupitru. Dacă „Mirela Freni este viaţa însăşi în culori muzicale, dacă Ghiaurov, deşi şi-a pierdut armonicele în registrul înalt oferă totuşi o înaltă mostră de şcoală de canto, am roşit de cîte falsuri s-au făcut auzite în orchestră", notează cronicarul.

★

Cyril Dietrich este un dirijor care se afirmă tot mai puternic în viaţa muzicală franceză, preluînd direcţia muzicală a operei din Montpellier precum şi o serie din angajamentele lui Jean Claude Casadesus.

★

După o absenţă de 27 de ani, violonistul Yehudi Menuhin a revenit în Polonia. Concertul său de la Filarmonica din Varşovia unde a apărut în dublă ipostază, de dirijor şi violonist, a fost socotit de presă momentul de vîrf al stagiunii.

★

„Un Henze de calitate face mai mult, chiar şi pentru urechile neexperimentate, decît un Rossini slab", notează J. Drillou în Le Nouvel Observateur pe marginea premierei operei *Bulevardul solitudinii* la Grand Theatre din Nancy. Datorită unei interpretări omogene de înalt nivel, această operă a lui Henze din anii 1950/51 în care se întîlnesc rezonanţe ce amintesc de Berg, Strawinski, Weil, s-a bucurat de un real succes de public.

★

Ultima ediţie a Festivalului internaţional Israel ţinut la Ierusalim a numărat prezenţe prestigioase : Teatrul *Scala* din Milano, un ansamblu al Operei din Paris, Teatrul *Zarzuela* din Madrid, cvartetele *Voces*, România şi *Brandin*, Berlinul Occidental, soliştii Martha Argerich, Ivo Pogorelich, Ivry Gitlis, Victoria de Los Angeles, companii de dans din S.U.A., Japonia, teatre de proză din Italia, Spania, Danemarca, S.U.A., Anglia ş.a.

Corina JIVA

Note

Sub titlul *Un maestru european enigmatic îşi face debutul în S.U.A.*, revista americană TIME consemnează cu entuziasm concertele de la Carnegie Hall, New York şi Curtis Institute, Philadelphia, sub bagheta lui Sergiu Celibidache. Din program au făcut parte : *La Gazza Ladra* de Rossini, *Ibéria* lui Debussy, Preludiul şi scena morţii din *Tristan şi Isolda*, *Suita scitică* de Prokofiev. Impresionaţi — atît spectatorii cît şi interpreţii — de performanţa dirijorului român, de stilul lui singular, de eficienţa sa dirijorală ieşită din comun, americanii, care de multă vreme îl invitau (fără succes pînă acum) pe originalul muzician, încearcă speranţa că acesta va zăbovi mai mult printre ei în viitor — spre avantajul tinerei generaţii de muzicieni de peste ocean.

★

Formaţia camerală londoneză *Aquarius*, dirijată de tînărul (şi bine lansatul) Nicholas Cleobury a oferit la Queen Elisabeth Hall un concert debutînd cu *Simfonia de cameră* de George Enescu — în primă audiţie la Londra. În cadrul unui program variat, ajungînd pînă la o piesă ca *Insomnia* lui Peter Paul Nash (n. 1950), lucrarea marelui compozitor român s-a făcut apreciată, după cum remarcă presa engleză, prin accentul ei plin de sensibilitate şi delica-

teţe. Programul de sală cuprinde o prezentare avizată a personalităţii lui George Enescu şi a *Simfoniei de cameră.*

★

„Studioul experimental *K & K*" din Austria — format din Dieter Kaufmann (compozitor) şi Gunda König (actriţă, posesoarea unei dicţii considerate ca ţinînd de forma cea mai înaltă de „germană scenică"), la care se adaugă şi cîţiva colaboratori — îşi continuă cu succes activitatea în domeniul unor spectacole multimedia, îmbinînd muzica, dansul, mima, cuvîntul (mai ales *poezia,* de la clasici la moderni). În ultima vreme, ei au pus în scenă cîteva noi spectacole tipice producţiei lor : spumoase, expresive, pline de idei estetice şi sociale. Printre acestea : *Minne und Sinne, Song for Mizzi Tractor, Heiligenlegende, Frau ohne Eigenschaften, Volksoper.*

★

Opera de Stat din Berlinul de est a realizat un spectacol muzical-scenic pe faimosul text *Metamorfoza* al lui Kafka. Muzica : Paul-Heinz Dittrich ; libretul Frank Schneider ; regia : Christian Pöppelreiter. Comentatorii au numit respectivul spectacol *muzică scenică de cameră,* neputîndu-i totuşi defini adecvat formula originală.

★

Zilele Atelierului de teatru muzical din R.D.G. de anul acesta, se relatează în *Musik und Gesellschaft* 4/1984, au reprezentat un nou prilej de a discuta, în prezenţa unui număr considerabil de participanţi şi a unor importante foruri, problemele cele mai acute ale genului, mai ales necesitatea revitalizării acestuia, redeschiderea interesului unui public larg pentru o formă nouă de spectacol, cu atîtea posibilităţi încă neexploatate. Specialiştii constată că generaţiile cele mai tinere, indiferente în mare măsură la opera clasică, arată un interes spontan şi general faţă de spectacolul muzical contemporan. Tineretul are plăcerea unei forme de artă cu „un grad relativ înalt de abstractizare, care abordează problematica actuală într-un chip complex". Dealtfel, punîndu-şi problema educaţiei muzicale cît mai extinse la cele mai fragede vîrste, compozitorii şi regizorii germani încearcă variate forme de spectacol muzical pentru cei mici, printre care unele ce îngăduie copiilor participarea directă la interpretare.

★

În Suedia există aşa-numitul Centru Suedez de Informaţie Muzicală, afiliat la Centrele Internaţionale de Informaţie Muzicală şi la IAML (Asociaţia Internaţională a Bibliotecilor Muzicale) — organ UNESCO. Centrul are o arhivă cuprinzînd toate manuscrisele de muzică suedeză existente. Cei interesaţi pot obţine informaţii despre cele mai noi producţii. Mai mult, Centrul sprijină efectuarea ştimelor la timp pentru pregătirea primelor audiţii. Lucrările orchestrale, existente în copii : partituri şi ştime, pot fi împrumutate atît în Suedia cît şi în străinătate. Peste 2000 de lucrări sînt înregistrate pe disc sau pe bandă, la dispoziţia ascultătorilor într-o sală special amenajată. Centrul mai posedă o variată arhivă de folclor, unică în felul ei, cuprinzînd documente de tot felul şi muzică de pe la mijlocul secolului trecut pînă la ultimele ediţii ale Concursului Eurovision. În fiecare an, ultima sîmbătă a lunii mai reprezintă Ziua Muzicală a Suediei. Scopul este acela de a produce muzică — de toate genurile — în faţa unui vast auditoriu, în scopul declarat de a educa publicul muzical, de a elimina incompatibilităţi de genuri, orientări, etc. Locul desfăşurării : săli de concerte, străzi, spaţii verzi, supermagazine, muzee, catedrale. Interpreţii : cele mai bune orchestre simfonice şi coruri, cîntăreţi de stradă, formaţii de muzică electronică, etc.

I. I.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

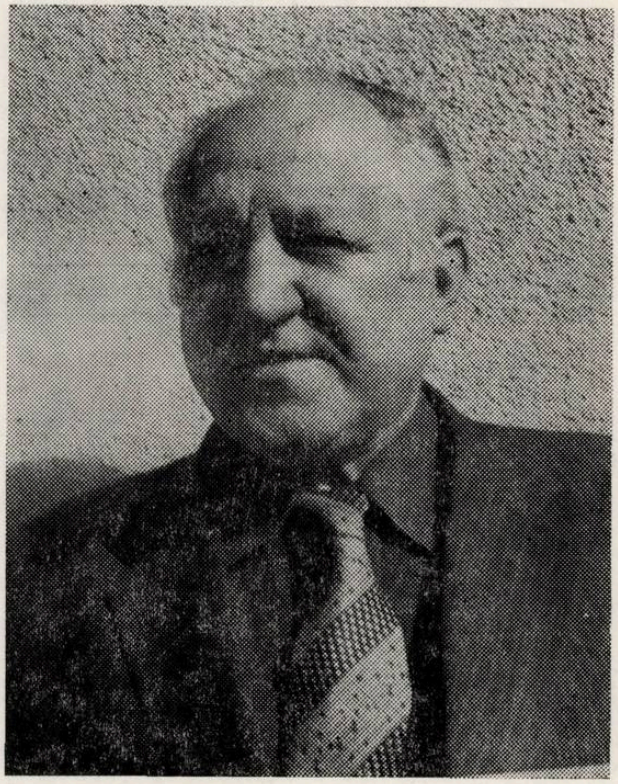
TUDOR JARDA

PORTRAIT

Valentin TIMARU

Apposer une étiquette sur la musique de Tudor Jarda quand on l'envisage du point de vue des orientations stylistiques, si diverses ces derniers temps, est difficile ; mais, il ne reste pas moins que le compositeur représente une grande personnalité dans le paysage de la musique roumaine contemporaine. Jarda écrit sa musique avec un naturel désarmant, si bien qu'on pourrait dire qu'il le fait comme il respire. Solide connaisseur du folklore roumain qu'il sent et cultive de l'intérieur du phénomène, Tudor Jarda manifeste sa maîtrise compositionnelle par une franchise robuste, toute paysanne, derrière laquelle cependant on découvre un raffinement d'une discrétion qui ne laisse pas d'impressionner.

Le domaine le plus connu de sa création étant la musique vocale — et notamment chorale —, c'est par celle-ci que nous commencerons nos considérations, en partant du choeur *Nunta țărănească* (Noce paysanne) :



De prime abord, ce qui attire l'attention c'est la ligne mélodique de la chanson populaire qui réside à la base de ce choeur. Elle se constitue en plan mélodique fixe, immuable, accompagné des autres voix qui se subordonnent à lui soit comme de simples *isons* (introduisant les degrés modaux de base *RE* et *SOL)*, soit comme tournures mélodiques nées des éléments cellulaires qui se détachent de la chanson de référence (tendant ainsi à devenir des plans mélodiques adjacents, semblables à des contresujets d'accompagnement). Ce type d'adaptation d'une chanson populaire devient le cadre d'une structuration en principe tristrophique :

EXPOSITION	PARTIE MÉDIANE
A A^{x} A^{xx}	élaboration A in stretto
(le centre modal : SOL	SOL et FA

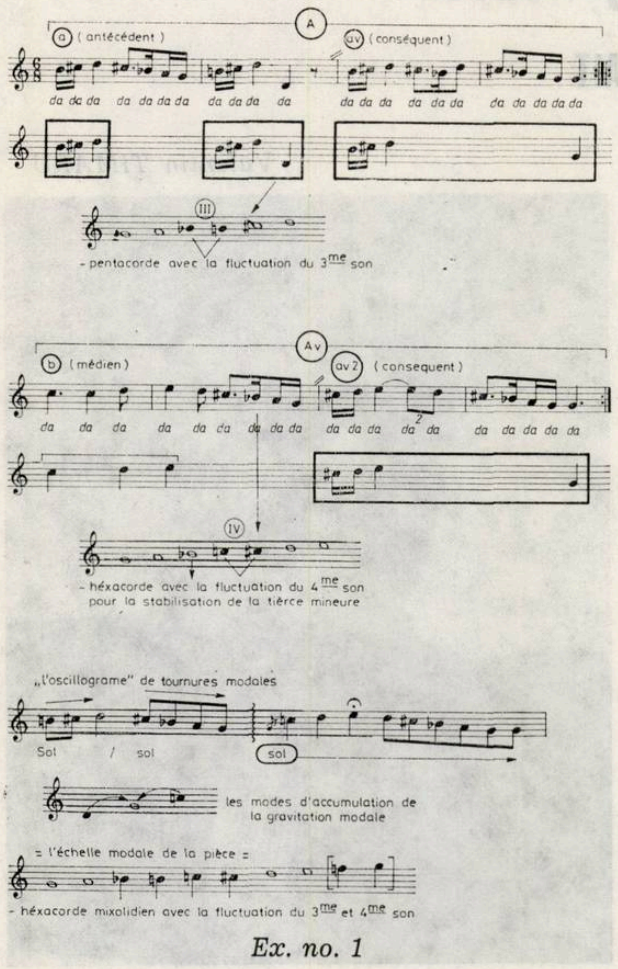
REPRISE
A^{xxx} + épilogue

SOL)

Dans ce sectionnement ternaire les centres sonores sont judicieusement distribués, à savoir : l'exposition et la reprise sont en permanence gardées sur le SOL, alors que la partie médiane touche aussi au centre modal FA réalisant ainsi un contraste.

Pour compléter ce qui vient d'être dit, quelques remarques de détail nous semblent nécessaires :

La chanson populaire qui a servi comme point de départ à *Nunta țărănească* témoigne d'une symétrie intérieure limitrophe tant avec la période carrée qu'avec — notamment — le principe de deux strophes à reprise :

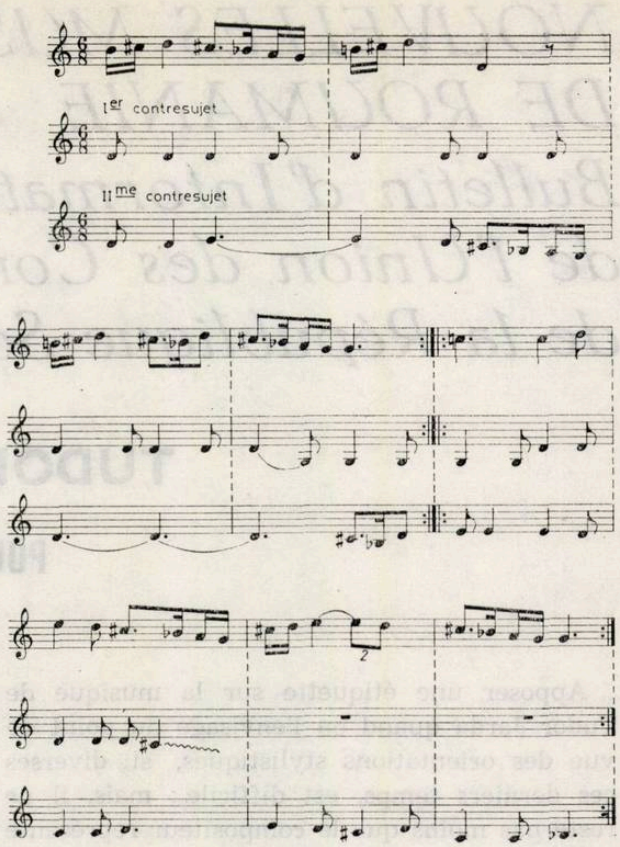


Ex. no. 1

Nous disions tout à l'heure qu'au cours de la pièce la voix qui rend la chanson populaire de base s'adjoint des voix du type contresujet (Ex. no. 2)

Parmi ces voix adjacentes à rôle de contresujets, la première est aussi une citation folklorique (en l'espèce l'interjection dont les gens du pays accompagnent cette chanson nuptiale et qu'ils appellent suggestivement *„cimpoitură"* — cornemusarde !)

Le secteur de l'exposition contient trois strophes qui, en réalité, signifient l'exposition



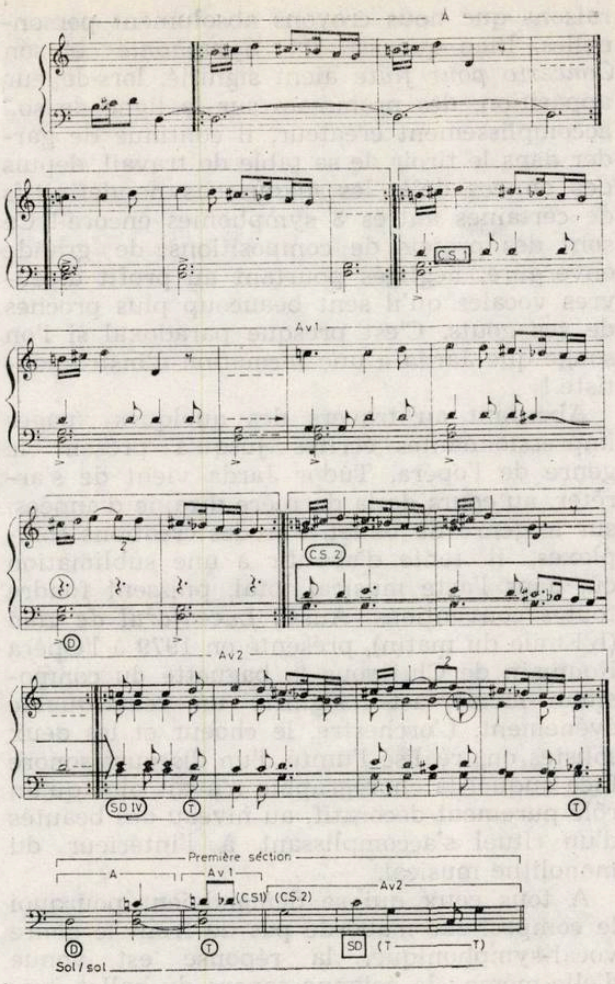
Ex. no. 2

progressive de la chanson le même nombre de fois. Le sens logique de cette gradation est donné par l'*ison* simple RE ainsi que par le double *ison* RE/SOL, de même que par la superposition du contresujet 1, pour qu'ensuite le contresujet 2 culmine avec le revêtement harmonique du tout (Ex. no. 3)

Le second secteur (la partie médiane) se présente comme un enchaînement de Strettos à l'intérieur duquel est introduit un épisode harmonique reposant sur le récitatif du contresujet 1. La technique de la fugue se laisse voir dans la relation DUX-COMES (conçue toutefois au niveau des sous-dominantes : sol-do ; fa-si bémol) où l'épisode *b* suggère une structuration ternaire (Ex. no. 4)

Dans le secteur récapitulatif, la strophe A'_2 est citée en tant que reprise statique, tout en lui ajoutant un épilogue de 8 mesures où la basse reprend le contresujet 1 (exposé la première fois dans le ton de base *sol*, autant dire dans l'ambitus normal d'une voix de basse).

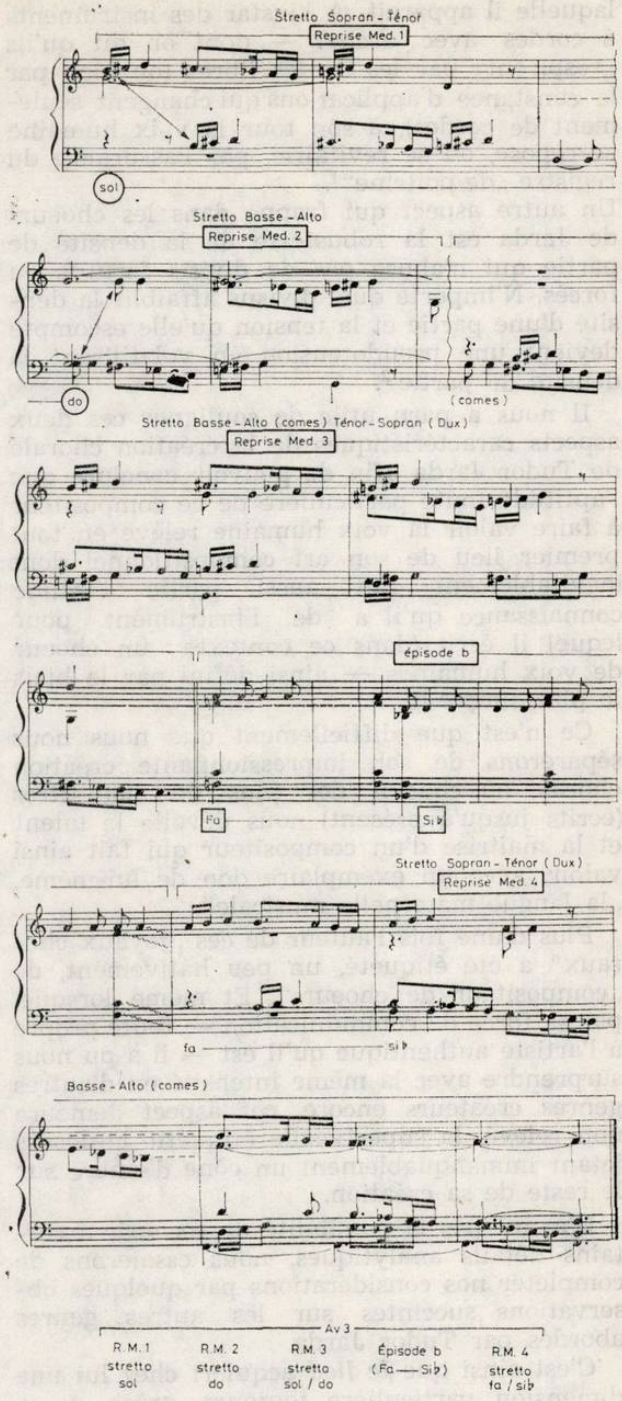
Nous venons d'insister sur ces détails analytiques pour souligner le haut degré de professionnalisme dont fait preuve le compositeur dans la transfiguration de la chanson populaire. Ce choeur a été écrit en 1955 à Prundul Bîrgăului (dep. Bistrița) en *quelques heures* dans la matinée du jour où Tudor Jarda devait instru-



Ex. no. 3

ire l'ensemble choral de l'endroit ; le soir du même jour il arrivait à présenter sa création en concert public ! Cette performance — difficile à concevoir même avec un ensemble professionnel — devait sa réussite à la capacité de l'auteur de faire valoir au maximum des prémisses pratiques réélles (notamment, que la mélodie en cause et surtout ses possibilités polyphoniques primaires existent depuis toujours dans le folklore musical authentique, partant traditionnel, de la zone susmentionnée). C'est ce qui lui a fait dire avec modestie que son seul mérite avait été celui de „mettre un peu d'ordre" dans la manière dont les paysans du lieu chantaient cette merveilleuse chanson en vertu d'une tradition purement orale. Et d'ajouter cette remarque pleine de bon sens que „pour les amateurs il faut écrire tout au moins comme pour les professionnels, sinon mieux !".

Et, de fait, les choeurs écrits par Tudor Jarda le sont de manière à faire face aux gaucheries techniques dans le domaine du chant d'un ensemble d'amateurs, tout autant qu'aux exigences de raffinement des choeurs professionnels. On dit chaque fois, à juste titre, que ses partitions chorales sont impeccablement



Ex. no. 4

écrites pour le choeur. Le bien-fondé de ces affirmations repose sur le fait que son métier de compositeur s'est développé sur une connaissance approfondie du caractère spécifique de la voix humaine (qui a ses limites physiologiques). L'ambitus d'une voix est plutôt théorique, car la particularité d'une voix à tendre vers le concret de sons extrêmes (dans le grave ou l'aigu) est le fait de la technique individuelle de chaque interprète pris à part. Ce n'est pas le son en lui-même qui est difficile à rendre, mais la tissure mélodique dans

laquelle il apparaît. A l'instar des instruments à cordes avec archet — dont on dit qu'ils „respirent" par les cordes libres (ou bien par la constance d'applications qui changent seulement de cordes), à son tour la voix humaine se repose, ou se revitalise, par l'assurance du registre „de poitrine"[1].

Un autre aspect qui frappe dans les choeurs de Jarda est la robustesse de la densité de partie qui n'abuse pas de divisis fortuits ou forcés. N'importe quel divisus affaiblit la densité d'une partie et la tension qu'elle escompte devient une pseudotension en volatilisant la densité de partie[2].

Il nous a paru utile de souligner ces deux aspects caractéristiques de la création chorale de Tudor Jarda afin de pouvoir conclure que l'aptitude toute particulière de ce compositeur à faire valoir la voix humaine relève en tout premier lieu de son art compositionnel dont inévitablement fait aussi partie l'intime connaissance qu'il a de l'instrument pour lequel il écrit (dans ce contexte : un choeur de voix humaines — ainsi défini par le biais le plus simple !).

Ce n'est que difficilement que nous nous séparerons de son impressionnante création chorale où chacun des plus de 200 titres (écrits jusqu'à présent) nous dévoile le talent et la maîtrise d'un compositeur qui fait ainsi valoir, avec un exemplaire don de lui-même, „la langue maternelle musicale".

Plus d'une fois l'auteur de ces „joyaux choraux" a été étiqueté, un peu hâtivement, de „compositeur de choeurs". Et même lorsque, par sa force de communication — toute propre à l'artiste authentique qu'il est — il a pu nous surprendre avec la même intensité en d'autres genres créateurs encore, cet aspect demeura non relevé, la superficielle étiquette ci-dessus jetant immanquablement un cône d'ombre sur le reste de sa création.

N'ayant pas la possibilité de recourir à certains détails analytiques, nous essaierons de compléter nos considérations par quelques observations succintes sur les autres genres abordés par Tudor Jarda.

C'est ainsi que *le lied* acquiert chez lui une dimension particulière toujours grâce à sa profonde connaissance de l'organe vocal. Située à la frontière d'entre le récitatif déployé sur une ligne mélodique et la tournure mélodique, la voix suit son cours par le flux et le reflux de son balancement naturel sur l'axe de sa propension à la mélodie ; elle réalise de la sorte un parfait mariage entre le texte et la musique. L'esprit modal — persistance immuable dans l'ethos roumain grâce à plusieurs stratifications le long des âges — est présent dans la partie du piano qui fraternise avec la voix lui permettant de se projeter en *solo*.

Pour le genre purement instrumental, Jarda semble manifester certaine réserve, pour des raisons que nous croyons absolument personnelles. Bien que sa *Ire Symphonie* et son *Concerto pour flûte* aient signifié, lors de leur apparition, des promesses sur la ligne de son accomplissement créateur, il continue de garder dans le tiroir de sa table de travail, depuis des années déjà, les manuscrits nondéfinitifs de certaines autres 3 symphonies encore ! Ce sont des projets de compositions de grande envergure, négligés pourtant au profit d'oeuvres vocales qu'il sent beaucoup plus proches de ses goûts. C'est presque paradoxal si l'on songe que Jarda a une formation d'instrumentiste !

Abordant au travers des quelques pages impressionnantes écrites jusqu'à présent le genre de l'opéra, Tudor Jarda vient de s'arrêter, au cours de la dernière dizaine d'années, sur le genre du ballet. Par des créations complexes, il tente d'aboutir à une sublimation où, dans l'acte musical total, puissent fondre toutes conventions. Aussi, *Luceafărul de ziuă* (L'Etoile du matin), présenté en 1979 à l'Opéra Roumain de Cluj sous la baguette du compositeur même, a-t-il signifié un remarquable événement. L'orchestre, le choeur et les deux solistes ont réalisé l'unité d'un discours sonore face auquel la chorégraphie n'avait plus qu'un rôle purement décoratif, au niveau des beautés d'un rituel s'accomplissant à l'intérieur du monolithe musical.

A tous ceux qui se demandaient pourquoi le compositeur n'aborde pas de front le genre vocal-symphonique, la réponse est venue d'elle-même : la colonne sonore du ballet évoqué — ballet représentant ici un terme impropre — s'appuie sur la partition d'un oratorio.

Tant dans *Luceafărul de ziuă* que dans *Privelistile lumii* (Images du monde), Jarda s'achemine sur une voie moins battue. Elle nous apparaît comme inédite la solution qu'il adopte dans ces deux oeuvres pour projeter de vieux rituels folkloriques sur l'arrière-plan d'un raffinement subtile où ils trouvent leur sens. Sans doute, on ne saurait prétendre qu'avec ces deux oeuvres l'on se trouve devant un genre nouvellement créé[3]. Nous voudrions seulement faire ressortir que dans le paysage de la musique contemporaine où de grands musiciens ont essayé, de bonne foi, de défricher l'inédit dans une multitude d'aspects, Tudor Jarda place avec modestie son propre mot.

Dans quelle mesure nos lignes pourront être convaincantes hors une illustration musicale qui se voudrait écoutée dans une interprétation aussi fidèle que possible. Toujours est-il que la création de musique vocale de Tudor Jarda connaît une grande popularité. Preuve en est l'appréciation des auditeurs étrangers à l'occasion des tournées internationales des ensembles roumains présentant en concert ses oeuvres. Au-delà des barrières de

langue, la musique rendait accessible ce quelque chose d'essentiel que nous apporte le talent créateur du compositeur.

Dans le domaine théorique, Tudor Jarda refuse avec entêtement de s'y plier, ne craignant pas de paraître, à première vue, un „intuitif". Mais ceux qui ont eu la chance de suivre ses cours d'„adaptation du chant populaire" au Conservatoire „Gh. Dima" de Cluj (il les enseigne depuis plus de trente années) savent qu'en réalité il s'agit d'une attitude d'éthique professionnelle, le compositeur étant d'avis — un credo d'essence classique, peut-être — que la musique doit s'exprimer par elle-même et non par des mots d'explication en marge.

Comme résultat de sa prodigieuse activité pédagogique nous accueille son manuscrit du „Traité d'harmonie modale" qu'il hésite toujours de mettre sous presse pour la bonne raison qu'il a encore davantage à dire. Envisagés dans la perspective d'une nouvelle visguer à prêter à la pensée modale, les concepts qu-il y expose apparaissent comme des contributions de premier ordre.

Sa position à l'égard de l'avant-garde ne saurait se définir par la seule manière dont il écrit sa musique. Car, Jarda n'entend guère répudier *a priori* tout ce qui est nouveau. Il s'est trouvé un chemin pour s'exprimer selon ses penchants mais ces penchants rejoignent inévitablement les innovations musicales de son temps. Pourtant, celles-ci ne lui prêteront jamais des attitudes ostentatoires, de même qu'elles ne l'entraîneront jamais de force dans la devanture des „orientations du jour". Il reste pour tous ceux qui connaissent son oeuvre, un compositeur toujours égal à lui-même et sa musique, dans toutes ses hypostases sera dépourvue de „préciosités stylistiques" pour se garder dans le cadre que l'on définit simplement : „de la musique signée Tudor Jarda".

(En français par Colette Ghimpețeanu)

NOTES

[1] Dans le cas de *Nunta țărănească* il est facile d'observer que ces „cordes libres" sont les sons RÉ-SOL-DO (Ré-Sol, pour les voix dans l'aigu et Sol-Do pour les voix dans le grave, satisfaisant ainsi au naturel de la „tissure de poitrine") ; à partir de cette plate-forme naturelle, l'accord de quartes *ré-sol-do* apparaît comme tout naturel, à l'instar du trisson traditionnel (d'autant plus qu'il est une conséquence de la structure modale évoquée tantôt) ; ou encore, l'incidence du son réel et altéré (si naturel — si bémol, respectivement do naturel — do dièze) apparaît sur le plan mélodique du mode qui pendule (tout aussi naturellement) sur l'intonation des IIIe et IVe degrès ; sans oublier aussi la relation Dux-Comes qui signifie le même plan mélodique chanté par des voix différentes dans la tissure du même registre (comme si, par exemple, une quelconque tournure mélodique garderait constante son doigté et les applications de celui-ci, tout en changeant seulement les cordes ou même les instruments, en passant du violon, par l'alto, au violoncelle !).

[2] Sans doute notre remarque ne s'applique pas à la musique conçue sur faisceaux sonores, où l'effet global vise avec une intention manifeste à volatiliser la partie.

[3] Cette affirmation serait prématurée et non dépourvue de risque car il ne faut pas oublier l'époque des ballets russes de l'intérieur desquels ont jailli les admirables chefs-d'oeuvres stravinskiens.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

M U Z I C A Nr. 9 48 p. Bucureşti — SEPTEMBRIE 1984

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACŢIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUŞ (studii, creaţii), ALFRED HOFFMAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

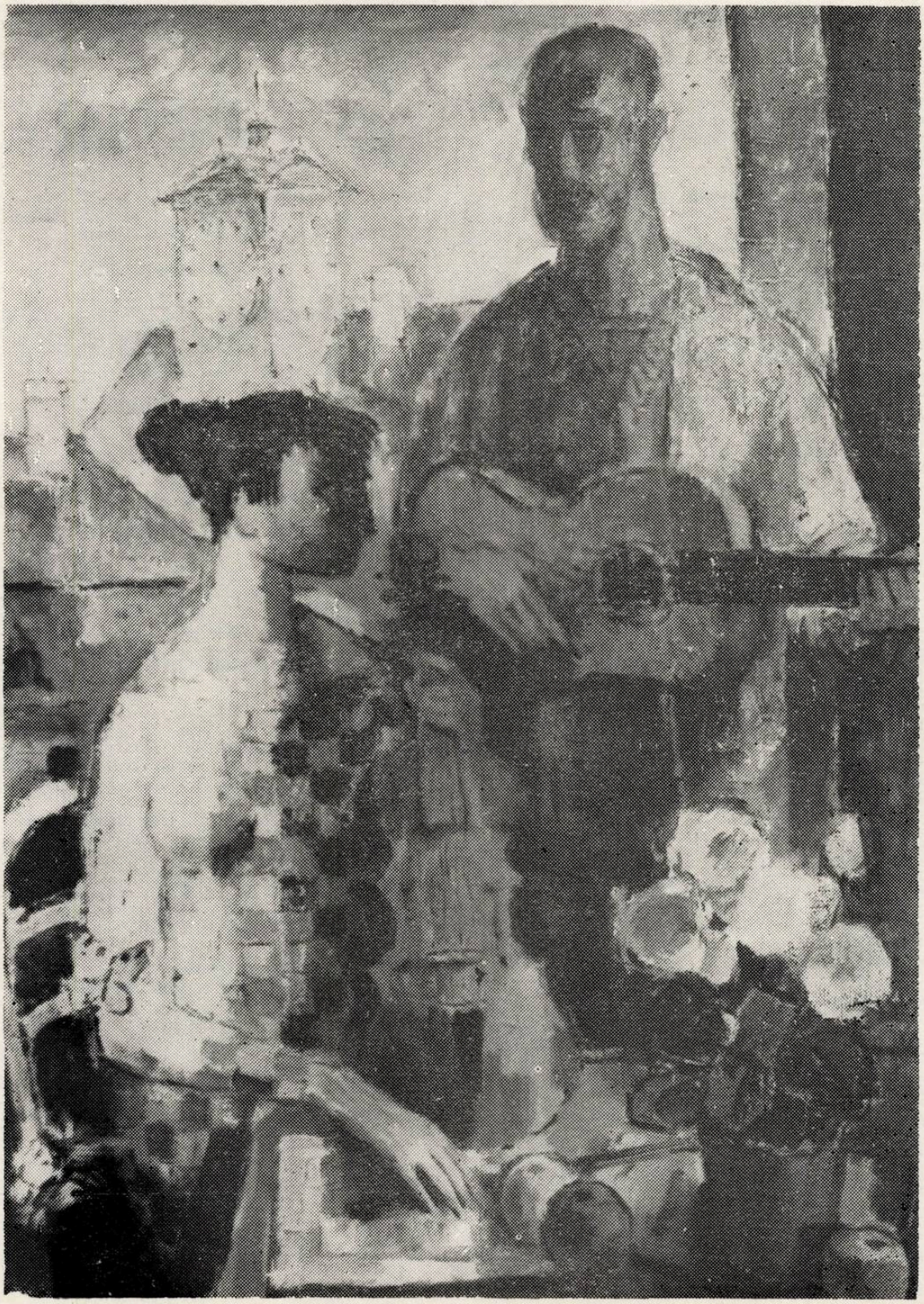
COLEGIUL REDACŢIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

Pe coperta I Viori de A. Cumpătă

MUZICA

OCTOMBRIE 1984

VISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

Sub semnul marelui forum al comuniștilor . 1
Muzica — factor de educație patriotică și umanistă — dezbatere realizată de **Constanța Toderoiu Ciocan** 3
Grigore Constantinescu
— Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București (1864—1984) 8

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
— Alfred Hoffman, Dana Camil, Viorel Crețu, Maia Ciobanu, Dumitru Avakian, Cristina Monica Bota, Paula Bălan, Liviu Dănceanu, Mira Bălan 25

DE PESTE HOTARE

Ivan Veznev
— 40 de ani de creație muzicală socialistă 35

Prezențe românești 36
Iosif Sava
— Itinerar muzical estonian 37
Titus Moisescu
— Impresii din Italia 38
Ioana Ieronim
— Globul Muzical 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

COMPTES RENDUS
Gheorghe Ciobanu
— Mircea Ștefănescu — **Cîntecul revoluționar și patriotic românesc** (La chanson révolutionnaire et patriotique roumaine) 41
Tanța Diaconescu
— Ovidiu Varga — **Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu** (Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée) 43

Sorin Lerescu

— Octavian Nemescu — **Capacitățile semantice ale muzicii** (Les capacités sémantiques de la musique) 46

Radu Palade
Cosmin Georgescu
— Nicolae Brînduș — **Interferențe** (Interférences) 47

SOMMAIRE

Sous le signe du grand forum des communistes 1
La musique — facteur d'éducation patriotique et humaniste — débat réalisé par **Constanța Toderoiu Ciocan** 3

Grigore Constantinescu
— Le Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest (1864—1984) . . . 8

LA VIE MUSICALE

Signataires :
— Alfred Hoffman, Dana Camil, Viorel Crețu, Maia Ciobanu, Dumitru Avakian, Cristina Monica Bota, Paula Bălan, Liviu Dănceanu, Mira Bălan 25

À L'ÉTRANGER

Ivan Veznev
— 40 années de création musicale socialiste 35
— Présences roumaines 36
Iosif Sava
— Itinéraire musical estonien . . . .

Titus Moisescu
— Impressions d'Italie 38
Ioana Ieronim
— Le Globe musical 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

COMPTES RENDUS

Gheorghe Ciobanu
— Mircea Ștefănescu, **Cîntecul revoluționar și patriotic românesc** (La chanson révolutionnaire et patriotique roumaine) 41
Tanța Diaconescu
— Ovidiu Varga, **Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu** (Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée) 43
Sorin Lerescu
— Octavian Nemescu, **Capacitățile semantice ale muzicii** (Les capacités sémantiques de la musique) 46

Radu Palade, Cosmin Georgescu
— Nicolae Brînduș, **Interferențe** (Interférences) 47

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 10 (385) OCTOMBRIE 1984

SUB SEMNUL MARELUI FORUM AL COMUNIŞTILOR

Întreaga ţară este angajată într-o vastă activitate pentru a întîmpina cu tot mai mari succese apropiatul Congres al partidului, al XIII-lea Congres, în anul cînd am aniversat 40 de ani de la revoluţia de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă şi aproape două decenii de la al nouălea Congres, deschizător de noi perspective României socialiste. Este epoca ce poartă numele tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, preşedintele Republicii, epocă ce poartă adînc întipărite amprenta gîndirii sale creatoare, revoluţionare, epocă bogată în înfăptuiri cum nu a mai cunoscut istoria acestei ţări.

Încadrată în atmsofera de mare angajare patriotică prilejuită de apropiatul forum al comuniştilor, ziua de 23 August 1944 a fost succedată de o seamă de importante evenimente care se înscriu pe traiectoria progresului multilateral al ţării. Să rememorăm cîteva din acestea care conferă Congresului, aşteptat de întregul popor, o strălucire şi o grandoare sporite.

Să amintim de marea Expoziţie a realizărilor anilor noştri socialişti, chintesenţă a muncii unui popor care şi-a făcut din politica partidului propriul său program de muncă şi de luptă. Sute şi sute de mii de cetăţeni, veniţi din toate colţurile plaiurilor româneşti au vizitat-o, păşind cu mîndrie pe sub acel uriaş Arc de triumf al muncii paşnice, dedicate binelui şi fericirii eroicului nostru popor. Ei regăseau concretizată strădania depusă la locurile lor de muncă, rodul angajării ţării, cu toate forţele, pe calea progresului rapid şi multilateral care a dus la transformări structurale în viaţa patriei.

Marea Expoziţie a fost o puternică demonstraţie a justeţei strategiei ştiinţifice elaborată după Congresul al IX-lea al partidului, cu aportul hotărîtor al tovarăşului Nicolae Ceauşescu, o confirmare deplină a strategiei industrializării socialiste a României care a pus în evidenţă aprecierea secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu potrivit căreia „dacă România, trecînd pe calea construcţiei socialiste, nu ar fi acţionat pentru dezvoltarea puternică a forţelor de producţie, pentru realizarea unei industrii moderne pe baza tehnicii celei mai avansate, am fi rămas în continuare o ţară slab dezvoltată, dependentă de ţările industrializate".

Ce dovadă mai grăitoare decît exponatele, produsele, multe dintre ele pentru prima dată fabricate în România ? În România de astăzi se produc autoturisme, locomotive, avioane de mare capacitate, strunguri uriaşe, vapoare de mare tonaj, sonde care perforează pînă la

multe mii de metri adîncime. Stau mărturie inegalabilelor cuceriri de pînă acum hidrocentralele în frunte cu cea de la Porțile de Fier, îndrăzneața construcție a Canalului Dunăre—Marea Neagră, toate acestea create într-un timp scurt dar dens în fapte.

Agricultura noastră intrată într-o nouă etapă de dezvoltare revoluționară a probat succesele obținute prin folosirea tot mai intensă a cuceririlor științei și tehnicii, prin ridicarea gradului de calificare al celor ce muncesc în cadrul ei. Ne amintim cu toții de vizitele tovarășului Nicolae Ceaușescu, însoțit de tovarășa Elena Ceaușescu în județele Arad și Timiș cu care prilej a înmînat celor trei unități agricole care au obținut la grîu peste 8 000 de kg la hectar titlul de „Erou al Muncii Socialiste". La Adunarea populară de la Pecica-Arad, tovarășul Nicolae Ceaușescu, subliniind importanța obținerii unor recolte superioare la hectar arăta : „Realizarea acestor obiective, privind creșterea producției agricole, în sectorul vegetal, dar și în zootehnie și în celelalte sectoare, va face ca agricultura să se transforme, de fapt, într-o activitate a industriei agricole. Pentru că toate acestea cer aplicarea fermă a cuceririlor științei, a mecanizării agriculturii, a îngrășămintelor și celorlalte substante chimice în mod rațional, în așa fel încît să asigure folosirea la maximum a capacității lor de creștere a producției".

În întreaga economie, dealtfel se simte un nou avînt, o nouă și mai puternică deschidere spre nou, o accentuare a factorilor calitativi, de eficiență, condiție necesară traducerii în fapt a obiectivelor proiectului de Directive ale Congresului al XIII-lea al partidului.

Însuflețite întreceri socialiste ilustrează, prin argumentul faptelor de muncă, al rezultatelor cuprinse în cifre și procente dezvoltarea rapidă și calitativă a economiei noastre și ca urmare firească a acesteia, dezvoltării întregii vieți sociale și spirituale a poporului. Acest adevăr s-a făcut puternic simțit și cu prilejul recentei deschideri a noului an de învățămînt, de la Timișoara. Succesele școlii noastre de toate gradele sînt indisolubil legate de condițiile materiale asigurate de economie, legăturii școlii cu cercetarea și producția. În acest context creator, școlii ca și altor instituții de cultură i se cere o participare și mai susținută la dezvoltarea economico-socială a țării, la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și trecerea la edificarea comunismului. Făurirea acestor înalte obiective cer dezvoltarea continuă a spiritului revoluționar în muncă, în cultură, în viață. „Cine se mulțumește cu ce s-a realizat — spunea secretarul general al partidului — nu va putea fi revoluționar. Numai cel care este permanent în căutarea noului și cel care este dornic să promoveze noul, și în știință, și în cultură, și în muncă, și în agricultură, și în electronică, și în politică, precum și în alte sectoare, numai acela poate fi cu adevărat revoluționar !"

Aceste cuvinte trebuie să ne călăuzească în permanență activitatea fiindcă și în cultură și artă spiritul revoluționar face ca operele izvorîte să poarte amprenta revoluționarei epoci pe care o trăim, să răspundă chemărilor acestei epoci tumultoase, de mari transformări care dau vieții un sens nou, care asigură culturii noi dimensiuni.

Congresul al XIII-lea al partidului, eveniment de o deosebită însemnătate în viața țării și poporului va deschide noi perspective mersului nostru înainte, avîntului creator în toate domeniile, va da și culturii și artei o nouă dezvoltare, pe măsura uriașelor cuceriri, a vieții noi pe care o trăim.

Muzica, factor de educație patriotică și umanistă

„Marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei țării lor... A continua această nobilă tradiție militantă a muzicii noastre în condițiile epocii desăvîrșirii socialismului — ce întrece în măreție și strălucire toate epocile anterioare din istoria poporului român — este o înaltă îndatorire de cinste pentru toți compozitorii din România'.

Nicolae Ceaușescu
(Din vol. „Artă și literatură")

Document politic de o inegalabilă forță de sinteză, cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România la Sesiunea solemnă comună a C.C. al P.C.R., Marii Adunări Naționale și Consiliului Național al Frontului Democrației și Unității Socialiste consacrată împlinirii a 40 de ani de la Revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă — reprezintă o imagine a drumului pe care l-am parcurs și ne înfățișează totodată perspectivele însuflețitoare ale României de mîine, viitorul de aur al patriei pe care sîntem chemați să-l edificăm spre propria fericire și bunăstare.

După cum sublinia t o v a r ă ș u l Nicolae Ceaușescu, „se poate afirma fără teama de a greși, că în îndelungata sa istorie de peste 2000 de ani, în care poporul nostru a parcurs multe etape grele și importante, epoca acestor 40 de ani este cea mai măreață și înfloritoare din întreaga dezvoltare istorico-socială a poporului român... La a 40-a aniversare a Revoluției sale, România se prezintă ca o țară industrial-agrară, cu o industrie modernă, puternică și cu o agricultură socialistă modernă în plină dezvoltare... Au cunoscut o puternică înflorire știința, învățămîntul și cultura — factori fundamentali ai progresului economico-social al țării, ai făuririi cu succes a noii orînduiri."

Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român, eveniment de însemnătate excepțională în viața politică și social-economică a țării, va analiza activitatea desfășurată de partid, de întregul nostru popor pentru înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XII-lea și Conferinței Naționale din 1982, va stabili direcțiile fundamentale ale dezvoltării României în următorul cincinal și orientările de perspectivă pînă în anul 2000.

Bazîndu-se pe rezultatele remarcabile obținute pînă în prezent, pe politica științifică, realistă a partidului, Directivele Congresului al XIII-lea privind dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1986—1990 și deceniul 1991—2000 deschid noi și luminoase perspective pentru progresul multilateral al societății românești, pentru creșterea bunăstării materiale și spirituale a întregului popor.

În aceste Directive se subliniază că „se vor crea, în continuare, condiții pentru dezvoltarea culturii și artei socialiste, înflorirea întregii vieți spirituale a poporului, se va intensifica activitatea de formare a oamenilor muncii în spiritul înaltului umanism, al societății noastre, al principiilor eticii și echității socialiste."

Aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre socialiste, muzica reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni într-un crez comun patriotic și umanist, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare ale culturii și civilizației pe pămîntul străbun.

★

Muzicii i-a fost recunoscută valoarea educativă încă din străvechile timpuri cînd, teoreticienii elini prețuiau melodiile „etice" mai mult decît pe cele „practice" sau „entuziastice". În evoluția lor milenară, genurile folclorice și mai apoi componistice au desăvîrșit — prin intermediul unor tălmăcitori de geniu — mijloacele de a pune în rezonanță cele mai puternice ca și cele mai fine impulsuri ce sălășluiesc în cugetul omenesc. De aici, calitatea neprețuită a muzicii de a emoționa și a delecta, oglindind toate fluctuațiile generate de ambianța exterioară sau interioară.

Ceea ce reprezintă însă virtutea educativă primordială a unei arte componistice de înalt profesionalism — cum este și cea care înflorește pe meleagurile noastre în anii socialismului — derivă din capacitatea de a reflecta nu numai fluctuații, ci îndeosebi permanențe ale conștiinței umane, acumulările din jurul unor opțiuni fundamentale, care, în culturile tradiționale, constituiau obiectul unui sincretism. Arta componistică a absorbit, în formele ei impunătoare, echivalentul muzical al aspi-

rației unificatoare, al vocației care își subordonează toate celelalte trăiri și le armonizează într-un organism unitar. Ca mesager al eului artistic ce izbutește chiar prin dramaturgia lucrării să sugereze triumful unei tendințe sau al unui ideal, opera muzicală devine simbolul însuși al conștiinței angajate.

Fără îndoială, o muzică ce-și propune sensibilizarea ascultătorului la o dispoziție de moment și izbutește, grație fiorului poetic, să-l înalțe dincolo de ea, creează premise estetice de prim ordin ale scopului educativ, în pofida efemerității impresiei, asemuită de un mare gînditor cu efectul batistei parfumate. Muzica devine în cea mai mare măsură formativă atunci cînd îl introduce pe ascultător în plin tumultul efortului de afirmare a unei valori ; cînd îl determină să resimtă uriașa tensiune a confruntărilor tematice ca pe un ecou al dezbaterilor din jurul propriilor focare ale conștiinței ; cînd rezolvările artistice i se înfățișează ca soluții îndelung așteptate și exemplare la propriile reflecții și căutări.

Dar ascultătorului de pe meleagurile noastre i se oferă prilejul de a se identifica cu o tradiție componistică ce tinde să condenseze în formele ei ample spiritualitatea întregii culturi naționale nu numai printr-o referință programatică la marile ei teme. Atît derularea „scenariului" cît și ecourile folclorice fac să vibreze straturi de profunzime ale sufletului românesc, cele care oglindesc sublima strădanie de supraviețuire a ființei colective.

A pătrunde în tainele compoziției de suflu larg nu constituie așadar, o îndeletnicire minoră, pe care viața contemporană ar hărăzi-o doar celor care mai au răgazul să deprindă regulile unei limbi necunoscute. „Marea muzică", numită astfel de Călinescu, se exprimă de fapt în limba maternă a oricărei conștiințe autentice : aceea prin care ea își selectează valorile și le cumpănește înrudirea cu o adeziune primordială. Într-o asemenea accepțiune, însușirea graiului muzicalizat al conștiinței reprezintă șansa asimilării schemelor ei celor mai eficiente, prin care izbutește întotdeauna să triumfe asupra realului și să transforme resursele senzoriale în înalte resurse morale.

Alexandru LEAHU

Societatea românească trasează școlii de cultură generală sarcina formării tinerei generații pentru muncă și viață, deziderat ce se află formulat în prevederile planurilor de învățămînt și ale programelor școlare. La baza întocmirii acestora stă principiul modelării armonioase a personalității umane, în care se îmbină o temeinică și vastă pregătire de specialitate cu un orizont larg de cultură umanistă.

În ansamblul disciplinelor cu caracter formativ, munca, aflată încă din vremea vechilor greci la loc de frunte, capătă, în contextul exigențelor vieții contemporane, noi valori educative pe care procesul de învățămînt le poate fructifica plenar în scopul îmbogățirii spirituale a oamenilor. Ora de muzică trebuie să devină un moment în care copiii învață să se bucure de frumusețea muzicii, să respecte și să iubească marile opere ale culturii sonore create de-a lungul istoriei. În același timp, viețile marilor muzicieni oferă biografii exemplare în care se regăsesc înalte calități morale ca abnegația pînă la dăruirea totală în slujba unui ideal, muncă perseverență și neobosită, cinstea și mîndria profesională.

Cele mai semnificative dintre operele muzicale sînt purtătoare ale trăsăturilor spirituale specifice poporului din care provine creatorul lor, astfel încît cunoașterea acestora contribuie la cultivarea respectului și prețuirii față de cultura tuturor țărilor și poparelor, în spiritul internaționalismului socialist promovat prin politica de stat a României.

Dar poate că însușirea cea mai de preț a muzicii este aceea de a fi ruptă din sufletul poporului, ca expresie directă a forței lui creatoare, a năzuințelor și împlinirilor sale. Cîntecul înseamnă pentru copii lecție de viață, lecție de istorie, de patriotism fierbinte. În orele de muzică ei învață să cunoască și să participe la promovarea cîntecului popular autentic, ferindu-l de poluare și degradare. Deasemeni, prin frecventarea repertoriului de cîntece revoluționare, patriotice și de pace, prin interpretarea lucrărilor valoroase cu teme din viața copiilor, mișcarea muzicală desfășurată în școli capătă sub asupiciile generoase ale Festivalului național „Cîntarea României" semnificații educative plenare.

Clasele cu profil suplimentar de artă, ce funcționează pe lîngă școlile generale sînt principala sursă, baza de masă, din care învățămîntul de performanță își selectează elementele cu aptitudini deosebite. Prin îndrumare competentă de specialitate, în cadrul liceelor de artă și apoi în conservatoare, acești tineri devin viitorii artiști interpreți, compozitori, muzicologi și profesori de muzică.

Răspîndite pe tot cuprinsul țării, clasele cu program suplimentar de artă îndeplinesc, cu deosebire în localitățile lipsite de instituții muzicale profesioniste, funcția socială de nucleu al activității muzicale permanente, dezvoltînd în colectivele de elevi și în familiile acestora dragostea pentru valorile artei muzicale românești și universale. Prin sublinierea specificului național al învățămîntului, prin cultivarea unui repertoriu instrumental cuprinzînd crea-

ții ale compozitorilor români din toate generațiile, reprezentînd cele mai variate orientări stilistice, școala de muzică menține interesul neobosit al elevilor și al publicului pentru valorile muzicale românești și îndeplinesc obiectivele patriotice prin mijloacele specifice artei sunetelor.

În ultimii ani, participarea la concursuri internaționale de interpretare muzicală a adus țării noastre izbînzi de prestigiu. Acestea confirmă faptul că învățămîntul de specialitate se desfășoară pe baze științifice, moderne, plasînd școala muzicală românească pe unul din primele locuri în lume. În acest context reușitele la concursuri au constituit minunate prilejuri de mîndrie patriotică pentru elevii laureați și profesorii lor, conștienți că au avut bucuria de a contribui cu mijloacele artei la afirmarea continuă a învățămîntului românesc și pe plan mondial.

Lavinia COMAN

Mă voi referi, în cele ce urmează, la muzica destinată scenei : opera și baletul. Se depun în ultimii ani strădanii susținute ca în aceste domenii să se creeze lucrări din ce în ce mai interesante, cu un orizont tematic bogat, capabile să aducă un suflu înnoitor teatrelor muzicale din țară, legăturilor dintre creatorul de muzică și public. Pe lîngă *epopeea națională*, care, după părerea mea, numără opusuri valoroase, ni se cer teme actuale, despre relațiile dintre oamenii societății noastre noi, despre un elan constructiv ce merită a fi analizat, fiindcă el conține, fără îndoială, mari tensiuni omenești.

Ideea de *erou* din epopeea națională își poate găsi în efervescența prezentului întruchipări noi ; ele pot fi surprinse de muzică în ce au mai profund, partiturile muzicale se pot astfel constitui documente ale epocii ce o străbatem. Discutînd cu cîțiva importanți dramaturgi de azi, mi se relata că există multe dificultăți obiective în tratarea prezentului : mai întîi evoluții și schimbări rapide, apoi faptul că antagonismul dintre eroii pozitivi și cei negativi tinde să se diminueze treptat. Lupta dintre nou și vechi va fi eternă, firește, dar observarea ei într-o societate ce tinde către o organizare socială superioară cere un spirit de observație extrem de ascuțit. Compozitorii se orientează către teme durabile, cu un caracter mai simbolic ; travaliul dificil implicat într-o operă sau un balet îi determină a fi exigenți în alegerea subiectelor. Prin înșeși virtuțile sale, muzica are nevoie de poezie și subiecte puternice, conținînd trăsături umane definitorii.

Forța educativă a unei lucrări de artă, operă sau balet, constă (nu spun nimic nou) în puterea ei de a emoționa, a veridicității eroilor, a pasiunii captată în paginile unei partituri. Contemplăm adesea lucrările din marele repertoriu de operă și balet și am dori să înțelegem pe ce se bazează enorma reușită. Ele conțin viață, adevăr și multă-multă inspirație. Nu le putem oare egala ?

Theodor GRIGORIU

Folclorul a fost și este creație a maselor populare, atît a celor anterioare cît și a celor posterioare nașterii poporului român. El a luat naștere din necesitatea de a reflecta idei, sentimente, năzuințe spre o viață mai bună, dar și de unificare în acțiune a colectivității.

Prin ceea ce exprimă și prin mijloacele artistice folosite, folclorul este același pe întregul pămînt, dar experiența de viață a fiecărui grup uman a impus și anumite trăsături proprii fiecărei colectivități. Fiind legat de viața și activitatea omului, folclorul exprimă valori umane general valabile. Obiceiurile și cîntecele de nuntă — pentru a ne limita la acestea — trezesc în cei ce participă la asemenea ocazii sentimentul de solidarizare umană, de nădejdi și griji pentru viitorul colectivității respective. Această solidarizare umanizează pe individ, îl face să se simtă ca parte a unui tot uman, îi impune o anumită comportare cerută, în cele din urmă, de colectivitatea în care se află încadrat. Cei ce se abat de la legile nescrise ale grupului sînt aduși la realitate prin creațiile satirice. De aici rezultă că folclorul reprezintă — în afară de înnobilarea artistică a ascultătorului ca și a celui ce-l cîntă — un mijloc de educare a omului, de solidarizare a individului cu întregul colectiv uman.

Tot în cadrul grupului și tot prin mijlocirea a ceea ce s-a transmis pe cale orală, individul învață să iubească și să lupte pentru păstrarea a ceea ce grupul a moștenit și a creat. Dacă pînă la formarea națiunilor totul se manifesta în cadrul colectivităților umane în care se trăia, odată cu apariția națiunilor și a stabilizării pe un anumit teritoriu, individul a învățat și din folclor să iubească poporul din care făcea parte, să-și iubească patria, să lupte pentru apărarea ei. Balada, de pildă, învață pe individ să iubească natura, frumosul dar și curajul și spiritul de sacrificiu, cînd este cazul, ale eroului ; iar baladele, dansurile și cîntecele haiducești îi dezvăluie necesitatea imperioasă de a lupta împotriva împilării, a celor ce nu ezită să-și însușească ceea ce nu le aparține.

În ceea ce privește folclorul muzical, fiecare component al aceleiași patrii îl simte aparținîndu-i. Oricine tresaltă la ascultarea unei doine, a unui cîntec oarecare, pentru că fiecare dintre acestea îi trezește în suflet imaginea

patriei, dragostea pentru toți cei ce o locuiesc și o iubesc. Explicația este că folclorul oricărui popor și-a primit modul de organizare structurală a melodiei și a ritmului de la structura versului care, la rîndu-i, a luat naștere de la posibilitățile gramaticale și fonetice ale limbii respective. Tot limba este cea care, prin muzicalitatea-i proprie, acordă prioritate pentru anumite intervale melodice, pe care individul le recunoaște ca aparținînd grupului din care face parte. De aceea, se poate afirma că nu avem nimic mai național după limbă decît folclorul. Așa fiind, se poate înțelege ușor de ce folclorul reprezintă o veritabilă școală la care individul învață să iubească pe omul din jurul său și chiar mai departe, să-și iubească țara.

Gheorghe CIOBANU

Muzica folclorică — prin care înțelegem muzica aparținînd manifestărilor tradiționale populare, în cazul nostru românești — își relevă rădăcinile, chiar mai pregnant decît celelalte arte, în simțămintele general-umane. Acest atribut ne este dezvăluit nu numai de calitatea ei funcțională, și mesajul afectiv pe care îl reprezintă, dar și prin substanța structurii ei morfologice, după caz muzical-poetică, muzical-coregrafică, muzical poetică și coregrafică sau doar muzicală, ce se dovedește a-și avea originea într-o exprimare de natură psihofiziologică.

Totodată însă considerentele istorice ale folclorului ne atestă că muzica ce acoperă majoritatea absolută a categoriei sale — prin însăși funcționalitatea acestora a făcut dintotdeauna parte integrantă din complexul educativ al poporului printr-o gamă largă de manifestări. De la cîntecele de leagăn și bogatul repertoriu al copiilor cu primele lor noțiuni despre mediul înconjurător oferite copilului, apoi muzica sărbătorilor, ca și aceea a doinei, baladei și cîntecelor de fiecare zi, sau însoțind dansul, găsim diferite modalități educative, atît fizice cît și de cunoaștere intelectuală științifică și estetică, ce urmăresc creșterea puiului de om și formarea lui ca valoare socială de bază a colectivității respective.

Pe această cale, muzica folclorică se află adînc implantată în conștiința poporului român, iar puterea acesteia ne apare implicit și în zilele noastre însă la nivelul funcțional corespunzător omului contemporan.

Pe aceste coordonate ne apare tangența cu educația cetățenească, în strînsă corespondență cu cea patriotică și cu educația umanitaristă. Relația existentă între aceste noțiuni trebuie să reprezinte echilibrul uneia prin cealaltă. Atitudinea patriotică rămîne stearpă atunci cînd este lipsită de umanitarism, în timp ce umanitarismul axat pe o conștiință civică patriotică constituie o necesitate pentru viața unui popor.

Se poate observa cum, raportate la fondul tradiției populare aceste noțiuni cu valoare de concepții se regăsesc din plin în toate manifestările folclorice. Muzica întărește aci conștiința apartenenței la o colectivitate anume, cît și respectarea legilor sociale ale acesteia, iubirea pămîntului natal și a oamenilor, toate acestea cuprinse în folclorul muzical, prin acțiunile prezente în conținutul diferitelor sale manifestări.

Pe de altă parte, execuția folclorului muzical implică în special realizările prilejurilor colective, întărirea sentimentului de grup, simțămînt care, cu valoarea unui fluid psihofiziologic, poate face să vibreze corzile sufletului către bine și dragoste față de oameni. Nu întîmplător, ci cunoscînd bine valoarea muzicii folclorice George Breazul prin marea sa aptitudine de pedagog ne-a relevat deosebitele valori educative incluse în fenomenul tradiției populare. El ne recomandă încă în urmă cu aproape cinci decenii folclorul muzical ca fiind sursa cea mai valoroasă și bogată de alimentare a repertoriului necesar îndeplinirii unei educații muzicale școlare în întreaga complexitate a menirii ei.

În timpul nostru, la aniversarea celor 40 de ani de la victoria Revoluției de eliberare socială și națională de la 23 August 1944, felul în care folclorul a fost promovat în această perioadă atît prin instituționalizarea cercetării lui, cît și prin amploarea deosebită a mișcării artistice de amatori, apoi în creațiile compozitorilor ca și prin mijloacele de difuzare mass-media, ne evidențiază din ce în ce mai puternic atributele sale educative conturate spre un conținut patriotic și umanitarist.

Departe de a putea fi considerat dispărut, folclorul muzical a cunoscut în perioada ultimilor patruzeci de ani o evoluție înfloritoare, dacă avem în vedere raportarea la concepția înaintată a practicanților săi. Recente cercetări de teren au relevat faptul că aceștia reprezintă aceleași generații mai tinere, respectiv pînă în jurul a 40—50 de ani, care din totdeauna au determinat evolutia folclorului după concepția vederilor lor. De la copilul preșcolar și pînă la tineri și maturi găsim o gîndire mult avansată față de trecut. Însăși accentuarea prezenței folclorului muzical în manifestările-spectacol, dacă în urmă cu patru decenii părea a deține o vădită amprentă artificială, întărirea în acest timp a tradiției folclorice ne apare ca urmare tocmai a evoluției mentalității practicantului de folclor în noua conjunctură socială.

Lărgirea orizontului intelectual cu implicațiile politico-ideologice pare a se îmbina perfect și chiar a-și găsi un puternic suport afectiv în amploarea de pildă a sărbătorilor de iarnă, în cuprinsul cărora colindele arhaice cu refrene ca : Zori zoriței, Măr cu florile

dalbe sau Lerului Ler, se asociază armonios cu teatrul cu măşti într-o atmosferă predominată de simţămîntul existenţei unitare a poporului român. Astfel, pe drumul continuităţii valorilor spirituale se desfăşoară şi manifestările-spectacol din timpul nostru ce apar din ce în ce mai apropiate de viaţa folclorică muzicală de fiecare zi prilejuind ce-i drept tradiţiei contemporane o mult mai accentuată efervescenţă. Aici, în procesul de existenţă găsim alături de elemente străvechi, numeroase mărturii ale unei noi concepţii muzicale, marcată într-adevăr mai slab faţă de creaţia poetică, însă conform particularităţii ei, de o vitalitate şi capacitate de dăinuire mai puternică. Graţie tocmai urmării unei evoluţii mai lente, muzica folclorică a fost şi este aptă în totalitatea ei de a-şi duce mesajul peste milenii.

Prezenţa în timpul nostru a unor străvechi doine, cîntece funebre şi de nuntă şi chiar a cîntecelor de fiecare zi, apoi a repertoriului copiilor şi pentru copii ca şi a muzicii de dans, în noi structuri combinatorii între elementele mai vechi şi cele noi, ne apare perfect corespunzătoare timpului nostru.

În cadrul tuturor acestor fenomene, găsim firesc ca un prim rezultat, odată cu întărirea legăturii cu trecutul prin afirmarea constanţei apartenenţei la unitatea poporului român — aşa cum o dovedesc studiile de etnomuzicologie realizate pe parcursul ultimelor patru decenii de reliefare deosebită şi pe plan internaţional — şi capacitatea folclorului în special prin universalitatea limbajului său muzical, de a determina înţelegerea şi dragostea faţă de toate popoarele lumii.

Ghizela SULIŢEANU

Aş vrea să subliniez de la început că nu intenţionez să fac vreo discriminare între diferitele feluri de exprimare artistică în domeniul muzicii uşoare, nici o ierarhizare şi nici să stabilesc supremaţia unui subgen asupra altuia sau a altora. Supremaţia o conferă calitatea în orice domeniu al activităţii omeneşti. Toate subgenurile muzicii uşoare îşi au locul şi rostul lor.

Aş dori să-mi exprim cîteva gînduri în legătură cu cîntecul poetic, mai pe scurt *cîntecul*.

Cîntecul românesc nu este nici un derivat, nici o pastişare a şansonetei. Cîntecul poetic al nostru a încercat şi a reuşit de-a lungul anilor să-şi fixeze adînc rădăcinile în valorile inestimabile ale folclorului nostru. Şi nu mă gîndesc numai la melosul popular ci şi la datini, port, obiceiuri, proverbe purtătoare ale înţelepciunii şi humorului poporului nostru.

Creatorii cîntecului (compozitori şi poeţi) nu au avut nevoie să inventeze întîmplări, sentimente, caractere de oameni, ci au pătruns adînc în clocotul vieţii sociale, printre oamenii noştri, la izvor, observînd bine realităţile noastre, descoperind unda de poezie în cele mai cotidiene şi dacă vreţi, banale aspecte ale vieţii sau în cele mai importante şi, logodind poezia autentică cu muzica autentică, au creat CÎNTECUL.

Astfel, creatorii de cîntec ştiu să cînte florile de pe întinsul ogor al ţării, să le plivească de buruieni acolo unde mai sînt, ştiu să-l cînte pe omul de azi făuritor al ţării de mîine, să-i spună că e bun, să-l ajute atunci cînd îi surprind slăbiciunile, să-l însufleţească în superbul său efort în zidirea unei ţări libere şi fericite, pătrunşi de o nemărginită dragoste pentru acest om. Astfel făurit, cîntecul dă un rod nu numai prin succesul de public ci prin buna lui înrîurire asupra omului.

Taina acestor succese se desprinde din cîteva însuşiri caracteristice cîntecului poetic :

Accesibilitatea lui (la aceasta se şi referă de altfel atributul de „uşor")) îi uşurează priza la publicul ascultător. Această accesibilitate nu trebuie să-l transforme într-un cîntec „cum o fi" ci dimpotrivă ca impune o exigenţă profesională sporită, urcarea ştachetei calităţii tot mai sus. Accesibilitatea nu trebuie să fie o scuză pentru compozitorul care de dragul ei face concesii, subestimînd puterea de discernămînt a publicului. Este necesar să ne amintim atunci cînd ne aşezăm la masa de lucru că ne adresăm unui public din ce în ce mai informat, mai cultivat şi mai exigent. Creatorii de cîntec sînt chemaţi nu să traumatizeze viaţa semenilor lor ci să contribuie la însănătoşirea ei. Cîntecul nu este o „modă", nu trebuie să scriem neapărat „ce se poartă". El este o certitudine a continuităţii, el este de fapt valoarea restituită oamenilor societăţii în care te-ai născut şi trăieşti. Aceşti oameni îţi cinstesc harul cum nimeni în lume nu ţi l-ar putea cinsti, de la simplul cetăţean pînă la cel mai rafinat intelectual.

O altă însuşire a cîntecului ar fi simplitatea poetică cu grija de a nu cădea în simplism, simplitatea de a trata şi temele cele mai importante într-un limbaj grav dar nu mohorît, important dar nu „de la catedră", direct într-un timp record. Uneori o viaţă, o glumă, o dramă, un fapt divers, un fapt de eroism, un sentiment, se consumă în cîteva minute.

Cîntecul trebuie să fie sincer, convingător, pasionat, de la tema mereu insuficient de investigată a iubirii pînă la tema dragostei de patrie. În orice împrejurare se impune ca făuritorul de versuri să-şi pună în joc toată măiestria pentru realizarea unui mesaj. Dacă vorbele lui vor fi declarative şi nepătrunse de ardoarea convingerii, de pasiune, vor rămîne vorbe şi nu se vor transforma în versuri, în poezie. Cuvîntul potenţează valorile senzitive ale muzicii dîndu-i o nouă dimensiune. Muzica devine mai plastică, mai palpabilă, mai umană.

De aici și imensa responsabilitate pe care o avem în fața publicului nostru. Avem datoria să-l facem pe om atent asupra diferitelor aspecte ale vieții, să-l facem să cunoască mai bine realitățile cu bucuriile și eșecurile lor, să-l facem să se recunoască, să reflecteze și să devină mai bun. Avem pentru aceasta un instrument minunat, o limbă de o rară frumusețe și muzicalitate și dacă ne scriem cîntecele în această frumoasă limbă românească, să nu ținem lecții de bună conduită ci să determinăm buna conduită. Și mai este necesar ca atît compozitorul cît și scriitorul versurilor să plece de la ideea respectului față de cel ce recepționează cîntecul pentru ca și acesta să-i respecte pe creatori și să le acorde audiența și creditul lui.

În încheiere, dar nu în ultimul rînd, aș vrea să-mi exprim un gînd care mă însoțește mereu. Dacă un cîntec devine prin calitatea lui un factor important de educație estetică și patriotică, avem o îndatorire cu totul deosebită de a scrie în acest sens cîntece despre copii și pentru copii, despre copiii țării noastre. Fără copiii noștri casele și străzile ar fi pustii și triste. Despre copiii noștri, ai tuturora să scriem cu dragostea pe care ei o merită și o așteaptă de la noi.

Alexandru MANDY

Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București (1864—1984)

„Puneți talentul și măiestria de care dispuneți în slujba unei arte închinate poporului, cauzei socialismului și comunismului în patria noastră."

NICOLAE CEAUȘESCU

Arta muzicală s-a impus, în ultimele decenii, ca o valoare semnificativă în contextul culturii contemporane. Este suficient să amintim faptul că tinerii interpreți au cucerit în mari competiții internaționale importante premii — la canto, spre pildă, românii dețin un loc de seamă în cadrul concursurilor de specialitate —, că turneele artiștilor și ansamblurilor românești — orchestre, colective de operă sau coruri — primesc elogii entuziaste, că mulți compozitori sînt astăzi considerați personalități proeminente. În fine, se cuvine menționată și existența unui important număr de orchestre simfonice (14), a 10 teatre muzicale și opere, a 10 teatre de revistă și estradă, în centrele culturale românești, la care se adaugă 42 ansambluri și formații folclorice profesioniste, toate răspunzînd cerințelor unui public impresionant de iubitori ai muzicii. Cum a fost posibilă această excepțională evoluție a artei muzicale românești ? În primul rînd datorită condițiilor create de partidul și statul nostru, pentru afirmarea valorilor proprii. Apoi, decurgînd din aceste condiții, formarea unui puternic curent artistic la nivelul complexei activități de educație muzicală. Rezultatele dovedesc că o asemenea creștere a culturii naționale nu poate fi concepută în afara unui modern învățămînt de specialitate.

Modalitățile proprii desfășurării învățămîntului muzical din România corespund obiectivelor vieții artistice—formarea unui public care să recepteze arta și, pe de altă parte, continuitatea procesului de valorificare a talentelor, adevărată „bogăție naturală" a poporului nostru. Primul nivel, cel al educării generale, cuprinde întreaga rețea a învățămîntului elementar și mediu, în care toți elevii sînt urmăriți cu egal interes, oferindu-se nu numai materialul muzical — repertoriu de cîntece, elemente de teoria muzicii, în ciclurile rezervate vîrstei foarte tinere — ci și cursuri de istoria muzicii și cultură muzicală. Astfel, absolventul studiilor de bază dispune nu numai de pregătirea teoretică și tehnică, ci și de un important bagaj de cunoștințe în domeniul esteticii. Din rîndul acestor absolvenți se recrutează, am putea spune, majoritatea viitorului public de concerte, exigent și doritor de frumos, condiție esențială pentru omul modern.

Dar tocmai privind semnificația rezultatelor semnalate mai înainte, se cuvine arătat că și pregătirea de specialitate are o bogată gamă de aspecte, gradată pe o perioadă destul de îndelungată, de la copilul talentat care intră în școlile și liceele de muzică, pînă la tînărul artist care părăsește clasele Conservatorului. Descoperirea disponibilităților pentru muzică aparține primilor ani, în care, după examene de testare a cunoștințelor și pregătirii muzicale, profesorii claselor elementare ale școlilor de muzică prospectează cu maximum de grijă datele definitorii necesare unui

muzician. În cei cîțiva ani de studii, elevul este observat și îndrumat, poate opta pentru un anume instrument sau pentru problemele generale ale muzicii, astfel încît la încheierea ciclului mediu profesorul — un specialist cu pregătire multilaterală — îi indică drumul spre o pregătire superioară, dacă este convins de existența talentului, respectiv. În acest sens, intrarea în Liceul de muzică reprezintă a doua treaptă în evoluția artistului, perioadă în care studiile se diversifică pe ramuri complexe.

S-ar putea crede că odată cu absolvirea Liceului de muzică, un tînăr a reușit să devină un interpret sau teoretician capabil să evolueze singur. Nu, pentru că abia de acum înainte urmează eforturile deosebit de complexe ale studiilor în Conservatoare. Cel care la terminarea Liceului de muzică se prezentase cu un concert cu orchestră intră, după examenul de admitere, în clasa unui maestru sub îndrumarea căruia își va desăvîrși pregătirea. Redutabil, acest examen de admitere, deoarece prin exigența probelor poate fi comparat cu dificultățile unui veritabil concurs de interpretare, mai dificil încă prin adăugarea problemelor teoretice. Este necesară această selecție, căci tînărul primit în Conservator și-a formulat opțiunea difinitivă pentru drumul său în viață. Iată de ce profesorii comisiei de examinare pronunțîndu-și avizul, își iau implicit și responsabilitatea asupra viitorului fiecărui muzician în parte. Perioada petrecută de un tînăr artist — interpret, compozitor, muzicolog sau profesor de muzică — în Conservator este decisivă, se bazează pe etapele anterioare dar are în același timp rostul încheierii ciclului anilor de formare.

În cele ce urmează ne propunem, pentru o mai bună cunoaștere a nivelului superior, academic, de pregătire artistică muzicală în România, să prezentăm un ansamblu de informații privind istoricul, profilul și realizările Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, instituție de frunte a învățămîntului universitar contemporan.

Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București este un institut de învățămînt muzical de grad universitar. Datorită profilului său care îmbină instruirea și practica artistică, institutul se bucură de orientarea și sprijinul Ministerului Educației și Învățămîntului și al Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Sprijinindu-se pe valoroasele tradiții ale artei și pedagogiei muzicale românești, pe experiența unor reprezentanți de frunte ai școlii componistice și interpretative naționale, școală dominată în perioada de afirmare internațională de personalitatea marelui George Enescu, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" se impune printr-o marcantă prezență în actualitatea problematicii artistice, permanent receptiv unor variate direcții de înnoire ale artei muzicale contemporane.

Desigur, prestigiul de care se bucură în prezent acest institut își are bazele într-o tradiție artistică a învățămîntului muzical, ale cărei începuturi se confundă cu momentele de seamă ale afirmării culturii naționale pe toate planurile. Așa cum se poate vedea, chiar dintr-o sumară retrospectivă a istoricului Conservatorului din București, necesară pentru o mai bună cunoaștere a realizărilor actuale, etapele evoluției sale reflectă mari evenimente ale istoriei ultimelor două veacuri.

Învățămîntul muzical are vechi tradiții în România, în mai multe centre culturale ale țării existînd, de-a lungul timpului, inițiative meritorii care au dus la promovarea unor școli cu profil umanistic în care muzica era studiată alături de celelalte arte. În București, asemenea inițiative particulare, ca și depășirea necesară a nivelului practicilor diletante, în favoarea profesionalismului, au ilustrat studiul muzicii din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Acestea se concretizează în organizarea „Școlii de muzică vocală a Societății Filarmonice" (1834), urmată de „Școala publică de muzică vocală și instrumentală" (1835) sau de alte forme experimentale de predare superioară a muzicii. Acumulările treptate aveau să culmineze cu înființarea oficială, la 6 octombrie 1864, a „Conservatorului de Muzică și Declamațiune", prin decretul semnat de domnitorul Țărilor Române, Alexandru Ioan Cuza. Regulamentul de înființare a Conservatorului cuprins în acest decret, stabilea ca principal scop al noului institut : „...de a forma artiști români în muzica instrumentală, vocală și în arta dramatică, cît și de a lucra cu toate mijloacele la întinderea și îmbunătățirea gustului muzical..."

Primul director al Conservatorului a fost compozitorul, dirijorul, violonistul și pedagogul Alexandru Flechtenmacher, muzician care a desfășurat o îndelungată și rodnică activitate în mai multe centre artistice ale țării. Numirea sa fusese determinată de acea principală cerință a profesionalismului, condiție esențială a progresului culturii noastre muzicale, a afirmării unor generații de artiști români capabili să asigure desfășurarea unor autentice stagiuni de concerte și spectacole lirice. În jurul lui Alexandru Flechtenmacher se reunesc și alți muzicieni de renume, unii formați în centre europene cu mare tradiție universitară, contribuind prin eforturi susținute la impunerea prestigiului tinerei școli românești. Putem astfel aminti, în timpul primelor decenii de istorie a Conservatorului bucureștean, pe dirijorul Eduard Wachmann, primul director al Filarmonicii, compozitorul George Stephănescu, ctitorul Operei române din București, Robert Klenck, întemeietorul școlii violonistice naționale, autor al unei metode originale de pedagogie instrumentală. Să adăugăm de asemenea, alături de aceștia, pe cîntărețul Dimitrie Popovici-Bayreuth, solist al

unor prestigioase scene lirice internaționale (director mai tîrziu al Operei Romîne din Cluj), violonistul concertist și compozitorul Louis Wiest, violonositul și compozitorul Constantin Dimitrescu, compozitorul Paul Ciuntu, dirijorul Dimitrie Dinicu, etc. Toți acești pedagogi a căror pregătire profesională se ridica la nivelul exigențelor din mari centre muzicale europene, ca Viena, Leipzig, Paris, s-au afirmat în viața muzicală a timpului și pe plan artistic, ca interpreți sau creatori, atît în țară cît și peste hotare. Prin experiența lor ei au reușit să situeze Conservatorul bucureștean la parametri comparabili cu instituții de mai vechi tradiții din alte țări. Faima instituției românești a atras și prezența unor renumiți artiști străini, cum a fost de pildă violonistul Carl Flesch, care a funcționat mai mulți ani ca profesor al Conservatorului din București. Rezultatele imediate ale modului în care se formau tineri muzicieni profesioniști s-a concretizat în înființarea în capitala românească, în deceniul al șaptelea, a unei orchestre filarmonice. De asemenea, începînd cu cel de al optulea deceniu, în stagiunea 1885, profesorul George Stephănescu reușește să prezinte primele spectacole de operă realizate, în limba română, cu interpreți formați de el, demonstrînd valoarea pedagogiei autohtone și a talentelor noastre.

Conservatorul din București a trecut, de-a lungul unei existențe ce a depășit vîrsta unui secol, prin diferite forme de organizare, proces firesc în tendința spre o continuă perfecționare a învățămîntului academic. În acest sens trebuie subliniată permanenta preocupare de a răspunde cerințelor vieții muzicale, în principalele domenii care solicitau un număr sporit de interpreți, precum și o cît mai serioasă consolidare a creației muzicale autohtone. Pe aceeași linie, în cadrul Conservatorului sînt cuprinse și principalele contribuții teoretice la afirmarea unor noi concepții legate de cunoașterea folclorului. Urmărind aceste etape succesive, deosebit de bogate în evenimente artistice dar și în frămîntări continue, putem consemna elaborarea unor noi regulamente de organizare a instituției, în anii 1907, apoi în 1914 și în 1922. La elaborarea lor, un sprijin prețios l-a adus experiența artistică și larga viziune estetică a lui George Enescu. Aceste eforturi își află o concluzie în 1931, prin „Legea autonomiei universitare", lege propusă de savantul Nicolae Iorga. În aceste condiții, Conservatorul din București este ridicat la gradul de „Academie de muzică și artă dramatică", avînd ca rector de onoare pe George Enescu, conducerea efectivă, după Dimitrie Popovici Bayreuth, revenind compozitorului Ion Nonna Ottescu. În mod firesc, în cursul acestei prime jumătăți a secolului XX, faima Conservatorului din București s-a răspîndit larg în lume. Unii absolvenți s-au impus pe mari scene de concert sau de operă. Alții, pentru a obține o perfecționare a carierei lor solistice, au urmat cursuri de specializare peste hotare, cu acest prilej recunoscîndu-li-se înalta pregătire profesională realizată în țară. Un exemplu ilustru este pianistul Dinu Lipatti, elev al străluciților profesori români Mihail Jora și Florica Musicescu. Profesorii săi din capitala Franței, Alfred Cortot, Paul Dukas și Nadia Boulanger au fost unanimi în opinia lor față de Dinu Lipatti, considerînd că în momentul sosirii sale la Paris era pe deplin format, datorită excelentului învățămînt românesc.

Într-adevăr, școala românească a dispus, în perioada dintre cele două războaie mondiale, de o adevărată pleiadă de pedagogi de elită. Iată cîteva dintre numele de marcă ale epocii : compozitorul Alfonso Castaldi, primul profesor titular al clasei de compoziție (inaugurată după 1900), Dumitru Georgescu Kiriac, dirijorul coralei „Carmen" și promotorul metodelor moderne de cercetare a folclorului, Gheorghe Cucu, însemnat maestru al artei corale naționale, Ion Nonna Otescu, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, creatorul baletului românesc modern și șef de școală componistică, Dimitrie Cuclin, unul dintre teoreticienii de elită ai esteticii muzicale contemporane, dirijorul și compozitorul Ionel Perlea, muzicologul Constantin Brăiloiu, întemeietorul științei moderne a Etnomuzicologiei, muzicologul George Breazul, teoreticianul pedagogiei predării muzicii și creatorul istoriografiei naționale moderne. Prin amplificarea activității didactice, se creează în „Academia de muzică și artă dramatică" posibilitatea de a alege între mai mulți profesori, diferiți ca personalitate artistică, ori de a beneficia în același timp de diversitatea de metode, rezultat al existenței mai multor clase paralele. Această condiție s-a dovedit stimulatoare pentru dezvoltarea tinerelor talente, cu atît mai mult cu cît la clasele de instrumente, catedrele au fost deținute de pedagogi experimentați, ce aveau să devină, prin prisma dezvoltării ulterioare a învățămîntului muzical superior românesc adevărați șefi de școală. Numele unora dintre acești profesori figurează în analele istoriei Conservatorului bucureștean : Constanța Erbiceanu, Florica Musicescu, Muza Ghermani Ciomac — pian, —, Cecilia Nitzulescu Lupu, Constantin C. Nottara, George Enacovici, Alexandru Teodorescu, Silvio Florescu — vioară —, Dimitrie A. Dinicu — violoncel —, Iosif Prunner — contrabas —, Petre Elinescu — flaut —, Dimitrie Popovici Bayreuth, Carlota Leria, Mihail Vulpescu, George Folescu — canto.

Mulți dintre acești profesori au fost colaboratori și prieteni ai lui George Enescu, înflăcărați admiratori ai artei sale, atît de atașată patriei sale în datele cele mai profunde, totodată deschizătoare de drumuri spre universa-

lităte. În contactul direct cu marele muzician — care, datorită numeroaselor sale turnee internaționale, nu a putut activa ca profesor efectiv dar a fost mereu atașat de problemele învățămîntului nostru muzical — școala românească de interpretare și-a putut contura un profil distinct atît în ceea ce privește poziția estetică, cît și principiile de tehnică instrumentală. Unul dintre cele mai spectaculoase rezultate ale creșterii profesionalismului îl constituie neîndoios posibilitatea practică de a asigura viabilitatea unor instituții muzicale profesioniste, inclusiv a Operei Române din București. Nivelul concertelor simfonice și al stagiunilor camerale, creșterea unei pleiade de creatori care se afirmă puternic în perioada interbelică, argumentează rostul de activizator al vieții noastre muzicale care, fără contribuțiile Conservatorului ar fi rămas încă tributară diletantismului. În aceeași ordine de idei, organizarea Societății Compozitorilor Români, reunind maeștrii și discipolii care activau în cadrul Conservatorului, este un semn de progres, de afirmare a culturii românești pe plan european.

Deși profesorii ei succesivi — Ion Nonna Otescu, Dimitrie Cuclin și Mihail Jora — au tins spre îmbunătățirea permanentă a conținutului pedagogiei artistice și estetice, spre ridicarea instituției la nivelul general al vieții spirituale românești, ideile, aspirațiile, căutările lor au rămas, în mare parte, neîmplinite. Situație explicabilă în climatul indiferenței forurilor oficiale burgheze, care nu au înțeles să acorde importanță acestei tribune de formare artistică a tineretului și publicului. Situația aceasta, consemnată adesea în presa timpului, a dus treptat la o scădere a ponderii Conservatorului în viața muzicală, la o adevărată stare critică a pedagogiei muzicale, mai ales în anii celei de a doua conflagrații mondiale.

Analizînd plusurile și minusurile cu care se prezenta un asemenea institut în fața marilor obiective ale societății socialiste, reorganizarea învățămîntului deschide, din anul 1948, un nou capitol pentru muzica românească. Devenit Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", acest institut de învățămînt superior începe o nouă istorie, pe măsura tradițiilor valoroase ale unei istorii de aproape un secol, răspunzînd în același timp comandamentelor sociale ale vieții artistice în crearea unei culturi de larg orizont artistic și ideologic. Dispunînd de două facultăți, una cuprinzînd secțiile de muzică instrumentală și vocală, cealaltă secțiile cu profil teoretic, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" devine astfel treapta cea mai înaltă a învățămîntului artistic ce are la bază școlile generale de artă (primii opt ani de studii ai elevilor) și se continuă cu liceele de specialitate (următorii patru ani). Veriga puternică ce leagă tot acest sistem de studiu al muzicii se materializează prin patronajul pe care Conservatorul din București îl asigură liceelor de profil din capitală, din Craiova și Timișoara, urmîndu-se astfel o linie ascendentă care a condus, așa cum se poate constata din realizările ultimelor decenii, la notabile victorii artistice pe plan național și internațional.

Viziunea înnoitoare asupra importanței învățămîntului artistic în determinarea evoluției culturii muzicale naționale în ansamblu a determinat întreaga organizare a Conservatorului din București pe alte baze decît în trecut. Instruirea de specialitate la nivelul exigențelor maxime este coordonată cu o largă cuprindere a tuturor factorilor educaționali, pe front ideologic formativ, avîndu-se în vedere că artistul trebuie să devină un purtător de mesaj, capabil a forma și prin muzică spiritualitatea omului contemporan. De asemenea, de-a lungul ultimelor decenii, legarea învățămîntului cu practica, într-un proces unic, a demonstrat că încă din timpul studiilor, tînărul muzician trebuie să se afirme atît ca viitor profesionist, cît și ca activist pe tărîm social, împletind studiul cu verificarea posibilităților sale în nemijlocita legătură cu publicul. Conceptul de integrare, a cărui valoare este în măsură să potențeze și munca didactică și artistică a profesorilor Conservatorului, preocuparea permanentă pentru modernizarea procesului de învățămînt, au impulsionat istoria nouă a Conservatorului, pledînd pentru situarea sa în centrul atenției vieții muzicale, ca „navă pilot" a viitorului culturii noastre socialiste.

Privind retrospectiv momentele importante ale istoriei contemporane a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", putem consemna prezențe notabile în rîndul corpului său didactic, personalități de prim rang ale culturii muzicale românești. Profesorilor din generația anterioară, dintre care unii și-au continuat încă mulți ani activitatea, li s-au adăugat alte nume care au dus mai departe prestigiul școlii românești. Astfel, clasele de compoziție au avut ca titulari muzicieni de prestigiu pe tărîmul componisticii naționale pe Mihail Jora, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Alfred Mendelssohn, iar în perioada următoare, Paul Constantinescu și Tudor Ciortea. De asemenea, unii compozitori de renume au fost cooptați pentru alte specializări paralele creației — Teodor Rogalski pentru orchestrație, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Florin Eftimescu, Mircea Chiriac pentru armonie, Zeno Vancea, Nicolae Buicliu, Liviu Comes pentru contrapunct, aducîndu-și o meritorie contribuție la formarea unor artiști astăzi recunoscuți pe plan mondial. Din ampla programă a învățămîntului muzical teoretic mai desprindem cursurile susținute de profesori ca Ioan D. Chirescu, Victor Iusceanu — Teoria superioară a muzicii, George Breazul, Ovidiu Var-

ga — istoria muzicii românești și universale, Emilia Comișel — folclor, Ion Vicol, D. D. Botez — dirijat și ansamblu coral, Ion Ghiga, Paul Jelescu, Vinicius Grefiens — citire de partituri, Alexandru Trifu și Ion Șerfezi — pedagogie și metodică. Totodată, reputați dirijori ca George Georgescu, Constantin Silvestri, Jean Bobescu, Constantin Bugeanu au fost solicitați pentru a susține cursurile de dirijat ansamblu orchestral, contribuind și pe acest plan la afirmarea unei noi generații de dirijori, precum și la ridicarea nivelului artistic al formațiilor orchestrale ale Conservatorului, prezențe permanente ale stagiunilor muzicale bucureștene.

În aceeași măsură, clasele de măiestrie, din cadrul Facultății de instrumente și canto, au fost ilustrate prin mai multe serii de profesori de valoare, majoritatea desfășurînd în paralel și o susținută activitate concertistică și solistică, aducînd prețioase contribuții și pe planul teoriei și esteticii interpretării. Amintim dintre aceste personalități pe Florica Musicescu, Silvia Serbescu, Lidia Cristian, Cella Delavrancea, apoi Ovidiu Drimba, Ana Pitiș, Cecilia Manta, Gheorghe Halmoș — pian principal, Madeleine Cocorăscu, Silvia Căpățînă, Eugenia Ionescu, Maria Cernovodeanu, Maria Siminel, Cornelia Antonescu, Grete Miletineanu, Irina Lăzărescu — pian tehnic. Școala violonistică de filieră enesciană a fost ilustrată de Vasile Filip, Alexandru Theodorescu, Anton Sarvaș, apoi Garabet Avakian, Ionel Geantă, George Manoliu ; clasa de violoncel a fost îndrumată de maeștri ca Dimitrie Gh. Dinicu, urmat de George Iarosevici, Serafim Antropov, cea de suflători de către Vasile Jianu (flaut), Gheorghe Adamachi (trompetă), Dumitru Ungureanu (clarinet), Alexandru Lepădatu (percuție), Liana Pasquali (harpă), Mircea Bîrsan, Sandu Albu, George Cocea, Radu Negreanu, Hilda Jerea, Dorian Varga (muzică de cameră). Un capitol aparte este reprezentat de activitatea didactică a claselor de canto-operă, în care tradiția școlii românești a cunoscut importante realizări în ultimul secol. Prin condițiile optime oferite studenților, în cadrul acestor clase au fost posibile abordări pretențioase ale repertoriului vocal-simfonic și de operă în spectacole de înaltă ținută artistică. Cursurile de canto, cu profilul complex al muzicii de cameră, oratoriu și operă au beneficiat de aportul unor profesori reputați care se numărau printre interpreții de frunte ai acestor genuri — Constantin Stroescu, Romulus Vrăbiescu, Petre Ștefănescu-Goangă, Nicolae Secăreanu, Aurel Alexandrescu, Mihail Stirbey, Mircea Buciu, Ana Tălmăceanu-Dinescu, Dora Massini, Emilia Petrescu, Octav Enigărescu ș.a. În cadrul tuturor specialităților de muzică instrumentală și vocală au mai activat, în Conservator, în mod temporar, numeroși muzicieni de valoare, solicitați pentru experiența lor în răgazul cînd activitatea lor principală de creatori, interpreți sau cercetători le-a îngăduit să colaboreze cu învățămîntul artistic. În ansamblu se poate vorbi despre o mare tradiție a maeștrilor pe care Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a preluat-o din trecut, potențîndu-i la maximum valorile.

Desigur, importanța crescîndă pe care a căpătat-o institutul de-a lungul noii sale istorii este datorată și modului în care a fost condus, cu competență și dăruire, de către marcante personalități ale artei muzicale românești. Prestigiul unor maeștrii se adaugă destoiniciei în organizarea complexei activități a Conservatorului, pe plan profesional, social și artistic. Primul rector al noului institut de învățămînt muzical superior a fost compozitorul și dirijorul Ioan D. Chirescu, unul dintre cei mai de seamă creatori ai cîntecului coral național. Activitatea sa, într-o perioadă hotărîtoare pentru marile transformări pe care le-a cunoscut Conservatorul „Ciprian Porumbescu", între 1950—1955, a fost subliniată de primele mari succese ale absolvenților pe tărîmul vieții muzicale românești și internaționale. În perioada următoare, preluînd responsabilitatea conducerii institutului, violoncelistul Dimitrie Gh. Dinicu (rector între 1955—1959) a contribuit la rîndul său la creșterea calitativă a învățămîntului muzical, renumele măiestriei sale interpretative subliniind afirmări importante al unor noi generații. Este de altfel perioada în care, prin grija partidului și a statului, se asigură institutului, începînd din 1956, condiții optime de dezvoltare prin atribuirea unui nou local, corespunzător cerințelor dezvoltării procesului de învățămînt. Experiența care caracterizează întreaga activitate a compozitorului și dirijorului Dumitru D. Botez — rector în etapa următoare, între 1959—1962 — a asigurat desfășurarea procesului extrem de complex de dezvoltare a Conservatorului, depunîndu-se stăruințe neobosite pentru organizarea studioului de operă, a unor ansambluri orchestrale, pentru modernizarea fonotecii și discotecii. În acest proces de modernizare a noului local, contribuția prestigiosului teoretician, profesorul și muzicologul Victor Giuleanu — rector între 1962—1972 — a fost hotărîtoare. Noi săli de studiu, spații speciale pentru concerte și spectacole de operă, pentru discotecă, bibliotecă, sînt create cu sprijinul conducerii statului, oferindu-se ansamblul arhitectonic modern al Conservatorului actual, denumit pe drept cuvînt de numeroșii vizitatori străini „un palat al artelor". Suita personalităților ce s-au aflat la conducerea institutului se continuă, între 1972—1981, cu desemnarea profesorului Petre Brâncuși, muzicolog și istoriograf de mare prestanță. În această perioadă, mai mult decît în anii precedenți, se asigură o legătură trainică între Conservator și Uniunea compozitorilor și muzicologilor, realizîndu-se numeroase acțiuni menite a consolida

pe toate planurile munca de creație componistică, interpretativă și teoretică. Din anul 1981, rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" este profesorul Nicolae Călinoiu, președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România. Timp de peste două decenii unul dintre cei mai de seamă factori de decizie în îndrumarea întregii vieți muzicale românești, muzicolog și specialist în știința pedagogiei muzicale, Nicole Călinoiu aduce activității actuale a institutului o nouă concepție, larg deschisă spre orizontul unei cît mai active prezențe a tuturor forțelor sale artistice în ansamblul culturii contemporane socialiste din România. Pentru rezultatele deosebite obținute în anul universitar 1982—1983, Conservatorul bucureștean a fost distins cu „Diploma de evidențiat" ocupînd locul I pe țară în cadrul întrecerii socialiste dintre institutele de învățămînt superior.

În vederea bunei desfășurări a întregii munci de direcționare a învățămîntului artistic, privind toate laturile teoretice și practice ale sale, conducerea Conservatorului este asigurată de cîteva organe executive la nivel de institut — Senatul — și la nivel de facultăți — Consiliile profesorale. În această concepție, profund democratică, activitatea institutului poate reflecta nu numai problemele de viață interioră, ci și modul în care se rezolvă cerințele integrării Conservatorului în procesul educativ formativ artistic și ideologic, la dimensiuni naționale.

*

Actualmente, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" dispune de un corp didactic care, în ansamblul componenței sale, continuă să reflecte principalele valori artistice și teoretice ale muzicii românești contemporane. Prin experiența acumulată de-a lungul activității de interpretare, creație și cercetare, asemenea profesori se dovedesc capabili a susține în continuare înaltul prestigiu al institutului. O sumară trecere în revistă a principalelor nume de profesori ne permite să reținem prezența profesorilor Arta Florescu și George Ionescu, maeștri ai școlii moderne de canto, a profesorului dr. Victor Giuleanu și conferențiarilor Dragos Alexandrescu, Constantin Romaşcanu și Iosif Csire (teoria superioară a muzicii și ansamblu coral) a profesorilor Ion Beldi, Gheorghe Cuciureanu și conferențiarului Ion Cudalau (Instrumente de suflat), a profesorului Nicolae Călinoiu (metodica predării muzicii, pedagogie), a profesorului dr. Octavian Lazăr Cosma și conferențiarului Liviu Brumariu (muzicologie) a profesorului dr. Petre Brâncuși (istoria muzicii românești), a profesorilor Petre Crăciun și Marin Constantin (dirijat coral), a conferențiarilor Dan Cumpătă, Petre Lefterescu, Ion Cheptea (instrumente de coarde), a profesorului Dragoș Tănăsescu și conferențiarilor Cristea Zalu, Ana Iftinchi, Marta Joja, Suzana Szöreny (pian și acompaniament), a compozitorilor Ștefan Niculescu, Alexandru Pașcanu, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Miriam Marbé, Aurel Stroe, Domnica Constantinescu, Dinu Mihai Ciocan (armonie, contrapunct, compoziție).

*

Admiterea în Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" se face prin examen-concurs, la care se pot prezenta numai absolvenți de liceu cu diploma de bacalaureat și pregătire de specialitate. Pot fi primiți și tineri din alte țări, pentru studii de specializare, dacă au bacalaureatul din țara respectivă și studii muzicale de specialitate.

Pentru urmarea studiilor Conservatorului nu se percep taxe de înscriere și de frecvență. În mod gratuit, statul asigură studenților materialul didactic necesar — instrumente muzicale cu accesoriile lor, cursuri tipărite, partituri, înregistrări muzicale pe bandă de magnetofon sau discuri — pe toată durata studiilor.

În scopul de a crea condiții optime de învățătură, studenților care nu locuiesc în București li se asigură, conform prevederilor legale, cazarea în căminul de studenți și cantină. În mod special, pentru a se stimula efortul unei cît mai bune desfășurări a pregătirii tinerilor, studenților ce obțin rezultate deosebite li se acordă burse.

Absolvenții Conservatorului primesc diplomă de licență în muzică, în urma susținerii unui examen de diplomă la încheierea studiilor, fiind repartizați, prin comisie guvernamentală, în locuri de muncă corespunzătoare calificării obținute și specializării pentru care au fost pregătiți.

În unele cazuri, după terminarea studiilor, elementelor deosebit de talentate din domeniul compoziției și interpretării li se creează condiții pentru perfecționare prin cursuri suprauniversitare de specializare, sub îndrumarea unor personalități proeminente. Absolvenții licențiați ai secției de Muzicologie pot de asemenea să-și desăvîrșească pregătirea de specialitate urmînd doctorantura în muzicologie. Absolvenții diferitelor secții au de asemenea dreptul să se prezinte și la concursuri organizate de diferite instituții muzicale (opere, filarmonici, conservatoare, institute de cercetări) în vederea ocupării unor locuri de muncă de specialitate. Toate aceste înlesniri, la care se adaugă preocuparea directă a Institutului pentru pregătirea și trimiterea studenților la competiții internaționale, oglindesc imaginea tonifiantă a unei evoluții armonioase și responsabile a învățămîntului muzical superior, în societatea socialistă.

Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" dispune în momentul actual de 16 amfiteatre, săli de cursuri și de seminarii, de 78 de săli de studiu individual. El este de asemenea dotat cu două săli de spectacole (sala de concerte „George Enescu" și Studioul de operă), un Studio de înregistrări, o Sală de sport, spații special afectate Discotecii și Bibliotecii, precum și birouri pentru personalul tehnico-administrativ.

Structura și profilul învățămîntului

I. Facultatea de instrumente și canto

Secțiile Facultății de instrumente și canto — decan, conferențiar universitar Dan Cumpătă — au menirea de a pregăti interpreți concertiști, instrumentiști pentru ansambluri de cameră și simfonice, profesori de instrument, soliști vocali, cîntăreți în ansamblu și profesori de cînt. Disciplinele de specialitate ale acestei Facultăți sînt grupate în trei catedre, cu un profil distinct.

Catedra I, Instrumente de coarde — șef de catedră conferențiar universitar Ion Cheptea — reunește toate profilurile artei interpretative privind vioara, viola, violoncelul și contrabasul.

Catedra II, Instrumente de suflat și percuție, Muzică de cameră și Pian — șef de catedră profesor universitar Ion Beldi — cuprinde o mare parte din activitățile extrem de diverse ale specializărilor în studiul instrumentelor de suflat (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon, tubă), al instrumentelor de percuție, precum și variatele ipostaze ale studiului muzicii de cameră în formații de trio, cvartet sau cvintet etc., cu componențe îngăduind abordarea unui repertoriu formativ în acest gen de practică interpretativă. În cadrul aceleiași catedre, studiul pianului împletește pregătirea instrumentală concertistică cu cea de formare a unor pianiști pedagogi sau corepetitori-acompaniatori.

Toate aceste discipline cuprinse în catedrele respective au durata de studii de 4 ani. Secțiile de instrumente de coarde și instrumente de suflat-percuție studiază timp de 4 ani și disciplinele muzică de cameră și ansamblu orchestral ; secția de pian (orgă) studiază muzica de cameră 4 ani, acompaniament-corepetiție 2 ani.

Catedra III, Canto-operă, acompaniament — șef de catedră profesor universitar Arta Florescu, artistă a poporului din R. S. România — pregătește în mod special viitorii soliști de operă, oratoriu, de concert cameral, precum și profesori de cînt sau membri ai ansamblurilor corale academice. Studiul repertorial complex, reunind genuri extrem de variate și stiluri ce oglindesc întreaga istorie a muzicii vocale se efectuează atît în cadrul clasei de canto, cît și în cadrul orelor de corepetiție și a disciplinelor compementare necesare formării cîntărețului-actor.

Secția de canto-operă are o durată de studii de 5 ani. Disciplinele de specialitate principale sînt : canto (5 ani), clasă de operă (3 ani), muzică de cameră — lied — și muzică vocal-simfonică — oratoriu (2 ani), bazele mișcării scenice (2 ani) arta actorului (2 ani), machiaj.

În cadrul Facultății de instrumente și canto, o serie de cursuri reunesc toți studenții : Teoria muzicii — solfegiu — dictat, Elemente de armonie, Elemente de contrapunct, Forme muzicale, Istoria muzicii universale și românești, Folclor. Acestor discipline de profil li se adaugă studiul unor discipline cu caracter formativ privind cultura generală necesară unui viitor artist : Filosofie, Socialism, Estetică, Istoria patriei, Psihologie, Pedagogie, limbi străine (la alegere, obligatorie fiind limba italiană pentru studenții secției de canto) și educație fizică. Toate aceste discipline au o durată de predare care poate varia — conform planului de învățămînt și programei analitice — de la 1 an pînă la 2 ani, în afară de studiul teoriei muzicii (durata de 3 ani, la secția canto 4 ani), al istoriei muzicii (durata 3 ani) și al limbilor străine (3 ani).

La intrarea în Conservator, după examenul de admitere, studentul este repartizat în clasa unui profesor de specialitate. Profesorul — întotdeauna un artist interpret care și-a impus personalitatea printr-o activitate artistică recunoscută pe plan național sau internațional — preia acest tînăr talent, formîndu-l ca artist interpret instrumental sau vocal. Paralel cu reluarea tuturor problemelor privind consolidarea cunoștințelor de tehnică instrumentală și repertorială, profesorul, ajutat de studiile colaterale, formează în tînărul artist o personalitate capabilă să rezolve dificilele probleme ale cuceririi măiestriei. Periodic, audițiile de clasă devin concerte pe podiumul sălilor destinate acestei activități în Institut, apoi în cadrul vieții muzicale, în așa fel încît un absolvent se integrează deja din perioada studiilor în viitoarea sa activitate. Nu este bineînțeles vorba doar de activitatea solistică ci, așa cum se poate vedea, la ea se adaugă muzica de cameră și ansamblul de orchestră, sub bagheta unui dirijor experimentat.

Cu un profil aparte, studenții clasei de canto se orientează spre interpretarea scenică, pregătită cu minuție pentru a ajunge, în final, la interpretarea într-un spectacol de operă. Faptul că Institutul dispune de un Studio de operă dotat cu întreaga aparatură necesară unei autentice montări teatrale, în care studentul interpretează integral lucrări ale marelui repertoriu liric, într-o veritabilă stagiune a Conservatorului, explică în mare parte de ce un absolvent poate fi imediat solicitat de oricare teatru muzical al țării. Dar nu numai cîntăreții se bucură de aceste condiții, ele sînt oferite și celorlalți studenți, în stagiunea permanentă a Conservatorului bucureștean. Concerte simfonice, camerale, corale, solicită din ce în ce mai mult publicul, căci realizările obținute depășesc cadrul școlii, devenind semnificative manifestări artistice ale actualității muzicale.

Paralel cu munca de șlefuire a interpretării, fiecare din aceste catedre desfășoară o interesantă

muncă în care cercetarea în domeniul pedagogiei și esteticii se îmbină cu practica muzicală. Există astfel, în cadrul Facultății de Instrumente — canto, un număr de patru cercuri științifice studențești în cadrul cărora se prezintă tematici de interes profesional imediat, propunîndu-se adesea soluții de rezolvare noi, în favoarea procesului neîntrerupt de modernizare a învățămîntului : Cercul științific studențesc de corzi ; Cercul științific studențesc de suflători-percuție ; Cercul științific studențesc de Canto-operă ; Cercul științific studențesc de Pian. În cadrul acestor cercuri, relația profesor-student apare îmbogățită de noi aspecte ale conlucrării în vederea aplicării originale a principiilor integrării învățămîntului muzical.

La încheierea studiilor Facultății de instrumente, canto a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", absolventul obține, prin diplomă, următoarele specializări — Muzică instrumentală — Muzică (cu specificarea instrumentului studiat) ; Canto-Muzică.

II. Facultatea de muzică și compoziție muzicală, Muzicologie

Secțiile Facultății de Muzică și Compoziție muzicală, Muzicologie — decan, profesor universitar Petre Crăciun — pregătesc viitorii profesori de muzică pentru școlile generale, viitori profesori de instrumente pentru școlile de artă, compozitori și muzicologi. Disciplinele de specialitate ale acestei Facultăți, grupate în trei catedre, au menirea de a acoperi pregătirea teoretică și practică emanînd din destinația pe care o primesc absolvenții în cele trei direcții — pedagogie, compoziție, muzicologie.

Catedra IV, Armonie, Contrapunct, Compoziție — șef de catedră conferențiar universitar Ștefan Niculescu — reunește toate profilurile ce caracterizează studiul artei componistice : principii de armonie, principii de contrapunct și fugă, forme muzicale, orchestrație, teoria instrumentelor, analiză muzicală, curs practic de compoziție.

Catedra V, Teorie, Dirijat, Pedagogie — șef de catedră, profesor universitar dr. Victor Giuleanu — cuprinde o mare parte din disciplinele teoretice și practice necesare formării profesorului de muzică, dar și compozitorului sau muzicologului : teoria superioară a muzicii, dirijat coral și dirijat orchestră, citirea partiturilor, pedagogie, metodică și practică pedagogică.

Catedra VI, Muzicologie, Pian complementar — șef de catedră profesor universitar dr. Octavian Lazăr Cosma — are ca discipline principale, Istoria muzicii românești, Istoria muzicii universale, Folclor, Etnomuzicologie, Estetică, Paleografie, curs practic de Muzicologie. La acestea se adaugă studiul pianului complementar, obligatoriu pentru oricare dintre specializările urmate de studenți.

Secțiile acestei facultăți au o durată de studii de 4 ani. În cadrul acestor patru ani, durata de studiu variază în funcție de importanța acordată pentru formarea viitorului profesionist. Astfel, disciplinele muzicale fundamentale (teorie-solfegiu-dictat, armonie, contrapunct, dirijat-ansamblu coral), precum și pianul și studiul unui al doilea instrument au o repartizare în planul de învățămînt variind între 3—4 ani. Disciplinele tehnice muzicale (istoria muzicii, folclor, forme muzicale, instrumentație și orchestrație, citire de partituri) la care se adaugă studiul de canto au o durată variind între 1 și 3 ani. În ce privește disciplinele de cultură generală — psihologie, pedagogie, metodică, filosofie, socialism, estetică — predarea lor se extinde asupra unei perioade de 1 la 2 ani, adăugîndu-se și studiul la alegere al limbilor străine (3 ani) și educația fizică (1 an).

În legătură cu pregătirea viitorilor profesori de muzică, trebuie subliniată posibilitatea ca, paralel cu studiul teoretic, aceștia să se pregătească și pentru predarea profesională a unui instrument muzical, aceasta „a doua specializare" îngăduindu-le o mai profundă și activă cunoaștere a artei. Un absolvent al secției de profesori de muzică trebuie — și are toate condițiile — să stăpînească, prin intermediul materiilor pe care le-a studiat, știința și arta pedagogului, disciplina dirijatului coral și fondul complex al evoluției estetico-istorice a limbajului muzicii. El nu părăsește Conservatorul înainte de a-și fi verificat aceste cunoștințe prin cursurile predate în cadrul sistemului școlar (Practica pedagogică), concertele dirijate în cadrul ansamblului facultății și variate forme de practică în viața muzicală.

Pregătirea viitorilor compozitori și muzicologi antrenează de asemenea un efort deosebit. Studiul de profil sub îndrumarea unui profesor de compoziție sau de muzicologie îi inițiază prin activitate practică în abordarea mijloacelor specifice de manifestare. Atenția acordată acestor specialiști de înaltă calificare se vădește prin marele număr de ore de studiu individual, prin predarea unor discipline care pretind o muncă intensă de informare (stilistică, paleografia, teoria artei și a curentelor artistice), precum și prin nivelul de exigență în abordarea tuturor disciplinelor care intră în programul de învățămînt.

La hotarul dintre interpretare și pregătirea teoretică, în cadrul Facultății se urmărește și formarea dirijorilor de cor academic și orchestră. Aceasta se efectuează sub îndrumarea unor maeștri în tehnica și arta dirijatului, în cursuri individuale și în practica desfășurată în fața ansamblurilor artistice ale Conservatorului. Pentru toți absolvenții Facultății există de asemenea orientarea obligatorie a integrării în viața muzicală, sub formele specifice fiecărei specializări, legarea cunoștințelor acumulate de realitățile practicii apărînd ca o coordonată ordonatoare a intregului sistem formativ.

Munca de cercetare științifică are de asemenea o pondere deosebită în profilul de activitate al întregii Facultăți. Ea se concretizează practic sub forma cercurilor științifice studențești, al activității Cabinetului de Muzicologie și a Cabinetului de cercetări psiho-pedagogice muzicale. Se adaugă formele complexe ale „Zilelor științifice și artistice ale catedrelor" (micro-sesiuni de comunicări științifice și de practică artistică susținute de studenți și cadre

didactice în colectivele de catedră), precum și sesiuni anuale de comunicări științifice la nivelul studenților și la nivelul întregului Institut. Principalele cercuri științifice ale Facultății sînt : Cercul științific studențesc de istoria muzicii, Cercul științific studențesc de folclor, Cercul științific studențesc de psiho-pedagogie muzicală, Cercul științific studențesc de electro-acustică muzicală, Cenaclul de compoziție și Cercul științific studențesc de filosofie-socialism-ateism.

La încheierea studiilor Facultății de Muzică și Compoziție muzicală, Muzicologie a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", absolventul obține, prin diplomă, următoarele specializări — Muzică vocală și muzică instrumentală (cu specificarea instrumentului studiat) ; Compoziție muzicală ; Muzicologie.

Alte componente ale Institutului

Biblioteca

Înființată în anul 1910 de către directorul Institutului, Dimitrie Popovici Bayreuth, Biblioteca Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" a cunoscut o primă reorganizare în anul 1940, din inițiativa directorului Mihail Jora, avînd un fond aproximativ de 5 000 volume. Începînd din anul 1964 se pun bazele unei ultime reorganizări a bibliotecii, după principiile și regulile biblioteconomice științifice, in acord cu exigențele noi ale învățămîntului muzical superior.

Actualmente, biblioteca Conservatorului — șef. birou Verona Ienciu — se prezintă ca o unitate documentară complexă și completă, implicată direct în procesul informativ-formativ al tuturor celor interesați să-și perfecționeze cultura muzicală de specialitate. În cadrul bibliotecii există posibilitatea de a se asigura reproducerea (prin sistem de copiere modern), achiziționarea și conservarea materialelor muzicale și didactice, precum și consultarea și difuzarea lor. Din activitățile propriu-zise ale bibliotecii reținem : completarea și evidența fondurilor, prelucrarea publicațiilor și organizarea cataloagelor, consultarea și conservarea colecțiilor, informarea cititorilor. Fondul actual al bibliotecii este de aproape 200.000 volume (cărți de muzicologie, beletristică, social-politice, partituri muzicale, periodice, piese muzeale, lucrări de diplomă și de grad în manuscris). Valoarea totală a publicațiilor este estimată la peste 2.600.000 lei. Anual, fondurile bibliotecii se completează cu aproximativ 4.500 de volume, provenite din achiziții, donații, schimb de publicații pe plan intern sau internațional.

Modul de organizare al colecțiilor bibliotecii este cel al fondului de carte, partitură muzicală, periodice, manuscrise, lucrări de diplomă și grad, așezarea fiind determinată de format și de ordinea numerică. Modul de evidență respectă regulamentul de organizare și funcționare a bibliotecilor universitare, în care prelucrarea publicațiilor se face după regulile acceptate pe plan internațional (cu adăugirile necesare privind specificul documentului muzical, precizate de Asociația internațională a bibliotecilor muzicale). Ca sistem de clasificare al publicațiilor este folosit sistemul C Z U. Pentru relația cu cititorii biblioteca este organizată pe trei categorii de cataloage : cataloage alfabetice (autori și titluri) ; cataloage sistematice ; cataloage topografice.

În cadrul bibliotecii funcționează și o sală de lectură pentru cadre didactice și studenții anilor terminali (pregătirea lucrărilor de diplomă, cercetare științifică), dotată cu materiale de referință, cărți străine de specialitate, periodice, funcționînd pe principiul accesului liber la raft. Biblioteca mai practică și împrumutul interbibliotecar cu instituții muzicale din București și din țară. Din anul 1967, biblioteca editează un buletin în care sînt prezentate ultimele publicații achiziționate. Se popularizează de asemenea, prin informații, concursurile, festivalurile și cursurile internaționale de muzică ; realizările cadrelor didactice din Conservator (cursuri, tratate, metode, culegeri etc.) sînt prezentate într-o evidență aparte, în Catalogul bibliografic al cadrelor didactice și al disciplinelor de învățămînt. Prin toate aceste componente, Biblioteca Conservatorului se dovedește un prețios instrument de lucru al învățămîntului muzical superior. Ca servicii auxiliare ale bibliotecii, funcționează un birou de copiat note muzicale, o litografie și o legătorie de cărți, asigurînd condițiile tehnice pentru editarea de materiale și buna păstrare a celor existente.

Discoteca

Reflectînd condițiile unui învățămînt muzical modern, organizarea Discotecii, de dată mai recentă, s-a bucurat de o seamă de investiții importante, necesare acumulării materialului tehnic specific unei unități electro-acustice. În stadiul actual, Discoteca poate răspunde necesităților didactice complexe prin audiții la cursuri, audiții individuale, înregistrări speciale(spectacolele și concertele studențești, probele practice ale examenelor de admitere etc.). În același cadru se pot crea condițiile unei serioase studieri, de către studenți, a tehnicii electroacustice, în cadrul unui laborator special amenajat și destinat practicii didactice.

Fondul de discuri de care se dispune este de circa 12.000, majoritatea reprezentînd valori remarcabile ale discografiei naționale sau de peste hotare. La aceasta se adaugă un fond de benzi magnetice de peste 5.000, în întregime materialul sonor al discotecii oferind studenților opera completă a unor compozitori din muzica românească și universală, precum și majoritatea operelor muzicale de referință, în interpretări de mare valoare. Sistemul de fișare al discurilor și benzilor magnetice este realizat conform cerințelor moderne de organizare, pe mai multe planuri : fișarea alfabetică, fișare sistematică după clasificarea zecimală, fișarea interpreților, fonoteca de aur, fișarea creațiilor studențești, genuri etc.

În cadrul Conservatorului, Discoteca dispune de mai multe spații cu destinație precisă : Sala de au-

diții individuale în care se asigură audiția simultană, la cască, a 20 de persoane ; sală de transmisii simultane în cinci săli de curs, pentru audiții la cursuri și seminarii ; depozit de discuri și benzi magnetice ; studio de înregistrări și concerte ; laborator electro-acustic ; cabinet tehnic de întreținere și depanare a aparaturii electronice.

În afara acțiunilor legate nemijlocit de procesul de învățămînt, Discoteca asigură relații de schimb de înregistrări cu Radioteleviziunea Română, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, Biblioteca Centrală Universitară. Tot în cadrul Discotecii se pot realiza înregistrări speciale pentru cursuri, conferințe, fonomontaje ; în vederea creării condițiilor necesare pentru realizarea de expediții folclorice, Discoteca asigură materialul tehnic necesar ; de asemenea, în cadrul Discotecii pot avea loc variate acțiuni legate de viața artistică a Conservatorului, de forme speciale de reciclare muzicală sau tehnică, la un nivel calitativ ce subliniază încă o dată profilul modern al învățămîntului nostru superior artistic.

Săli de concerte și spectacole

Clădirea Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" este dotată cu spații speciale destinate valorificării potențialului artistic interpretativ al cadrelor didactice și studenților. În acest scop a fost realizată o modernă sală de concerte de 300 de locuri, cu scenă și spații de depozitare a instrumentelor, cu sistem special de înregistrare sau de amplificare sonoră. Sala de concerte „George Enescu", prin calitățile deosebite de sonoritate și aspect estetic, a devenit una din sălile larg apreciate de publicul meloman bucureștean, în cadrul ei putînd să fie prezentate, în condiții optime, atît concerte camerale, cît și programe complexe simfonice sau vocal-simfonice.

Cel de al doilea spațiu destinat producției artistice este Studioul de operă care, prin întreaga sa configurație, poate fi considerat un autentic teatru liric în miniatură. Studioul dispune de o sală cu balcon avînd capacitatea de 450 de locuri, de o scenă cu culise și fosă pentru orchestră. Dotarea tehnică a scenei respectă cerințele unui teatru modern, cu o tehnică de ecleraj corespunzătoare, cu manevre adecvate ale arlechinelor, cortinelor și fundalelor, cabine de machiaj și spații de manevrare a decorurilor. Totodată, în cadrul acestui Studio de operă condus de regizorul artistic A. I. Arbore, există posibilitățile tehnice de proiectare scenografică (atelier special cu pictor scenograf) și realizare a decorurilor și costumelor necesare (atelier de croitorie, atelier de tîmplărie). Tot în spațiul Studioului de operă se pot efectua proiecții de filme artistice și documentare, Conservatorul dispunînd de tehnica de cineficare modernă.

Al treilea spațiu, Studioul de înregistrări, permite realizarea la parametrii tehnici ridicați a înregistrărilor speciale, oferind totodată și condițiile prezentării de concerte sau recitaluri.

Cabinete de cercetare științifică

Cabinetul de Muzicologie „George Breazul", ce funcționează din anul 1971, pe lîngă catedra de Muzicologie, are rostul să asigure cadrul în care studenții, viitorii activiști pe tărîm muzical cunosc și aprofundează specificul muzicii populare românești. În acest cadru studenții au posibilitatea unui contact direct cu folclorul autentic, prin audiții, transcrieri și analize integrale ale parametrilor morfologici ai creației populare din toate regiunile țării. Totodată, Cabinetul de Muzicologie asigură condițiile în care se realizează în mod optim practica muzicologică și etnomuzicologică, oferind de asemenea cadrul desfășurării cercurilor științifice studențești și al altor manifestări cu teme de muzicologie, estetică, folclor.

Cabinetul de Muzicologie dispune în momentul actual de o arhivă proprie de folclor muzical (peste 111 benzi magnetice înregistrate, cu peste 10.000 melodii populare vocale sau instrumentale) ca și documentația corespunzătoare (fonomontaje realizate special pentru problemele cursurilor de folclor și etnomuzicologie) ; materiale muzicale provenite din culegerile realizate în cadrul practicii studențești pe teren, de către echipele de studenți conduse de cadrele didactice ; materiale muzicale provenite din culegerile în cadrul Cabinetului de către interpreți populari invitați în mod special). În perioada 1971—1983 au fost organizate peste 37 culegeri pe teren, în zone folclorice diferite, necercetate sau foarte puțin cercetate, la care au participat peste 500 de studenți. Toate culegerile realizate au fost utilizate în aproximativ 100 lucrări de Diplomă. De asemenea, în cadrul Cabinetului de Muzicologie s-au realizat studii referitoare la folclorul popoarelor europene, fișarea revistelor de specialitate și Anexa cursului de folclor cuprinzînd exemplificări practice ale problemelor cursului.

Cabinetul de cercetări Psiho-Pedagogice muzicale reprezintă de asemenea, în cadrul catedrei de Teorie-Dirijat-Pedagogie, un important nucleu al muncii științifice. Creîndu-se cadrul prielnic de discuții creatoare și de comentare a lucrărilor metodico-științifice, Cabinetul urmărește realizarea unei legături permanente cu cercurile metodice ale profesorilor de muzică din Capitală și ale profesorilor Liceului de artă „George Enescu". Sub conducerea lectorului universitar dr. Al. Popescu Mihăești, Cabinetul urmărește ca tematică prioritară studierea metodologiei de educație muzicală din trecut și de azi, dezvoltarea creativității, schimburi de experiență, prezentări de proiecte de manuale și de programe școlare. Aceste tematici se rezolvă în cadrul întrunirilor periodice, susținîndu-se studii, prezentări de experimente, dezbateri privind perfecționarea sistemului de educație muzicală românească contemporană.

Existența acestor două cabinete, la care adăugăm cea a Laboratorului electro-acustic, situează Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" printre institutele de învățămînt artistic superior cu o preocupare complexă de integrare a pregătirii artistice și științifice cu practica de cercetare. Dotarea cu asemenea nuclee este neîndoios semnul modernității

institutului, cadrele didactice și studenții înscriindu-se pe coordonatele indicațiilor prioritare ale documentelor programatice ale partidului.

Formații artistice ale Conservatorului

În cadrul activității concertistice a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" un loc deosebit de important îl ocupă corul de cameră „Madrigal", condus de către compozitorul și dirijorul Marin Constantin. Înființat în anul 1965, corul de cameră „Madrigal" a reunit o parte dintre cele mai de valoare talente ale tinerelor generații de muzicieni formați în Conservatorul bucureștean. În scurt timp, ansamblul și-a cucerit o notorietate pe plan național și internațional. Lărgindu-și necontenit repertoriul, de la madrigalele Renașterii pînă la cele mai recente creații de muzică contemporană — numeroase dintre acestea fiind special scrise și dedicate acestui prestigios ansamblu — corul de cameră „Madrigal" îndeplinește o acțiune multiplă în cadrul Institutului. El asigură, pe de o parte, posibilitatea cunoașterii de către studenți a celor mai prețioase documente muzicale ale artei componistice naționale și universale. În același timp însă, prin totalitatea manifestărilor interpretative, corul de cameră „Madrigal" dirijat de prof. universitar Marin Constantin a devenit una din formațiile etalon a repertoriului de gen pe planul vieții muzicale românești. De la acest nivel trebuie apreciate, de-a lungul unei istorii de două decenii, strălucitele sale realizări, fie în mijlocul oamenilor muncii din țara noastră, fie pe scenele de mare tradiție națională sau în cadrul tuturor festivalelor muzicale românești. Comentarii entuziaste au însoțit turneele „Madrigalului" în aproape 30 de țări ale lumii, situînd interpretările sale ca un moment de maxim interes ale stagiunilor muzicale sau ale unor festivaluri artistice de mare tradiție. Trebuie subliniat că fiecare realizare artistică a „Madrigalului", fiecare nouă înregistrare de disc, film, radio sau televiziune, a însemnat o nouă afirmare a artei românești pe plan mai larg, implicit a nivelului artistic ce caracterizează Conservatorul în cadrul căruia activează ansamblul. Pentru a ilustra, în cîteva cuvinte, istoria acestei formații, amintim că, în afara unor distincții naționale — Premiul I la toate edițiile Festivalului Național „Cîntarea României", Diploma de onoare a C.C. al U.T.C., 1976 —, „Madrigalul" a fost premiat și peste hotare, ca semn de prețuire internațională a realizărilor sale obținînd Premiul Presei și Criticii din R. D. Germană, 1976, Marele premiu „Saggittario d'Oro, Italia 1976, Premiul „David — Michelangelo — Una Vita par l'Arte", Italia 1977, Premiul „Grand Duc Adolf" al Federației Societăților Muzicale din Marele Ducat Luxemburg, Marele Premiu „Palme d'or", Cannes 1969.

Paralel cu activitatea acestui ansamblu profesionist, în Conservator mai activează și cîteva formații artistice studențești, al căror profil este determinat de necesitățile practicii și integrării procesului de învățămînt. Profilul acesta este caracterizat de asemenea prin păstrarea cadrului organizatoric și, totodată, prin permanenta primenire a componenței ansamblului, odată cu desfășurarea firească a dinamicii generațiilor de absolvenți. Corul de camră al studenților Conservatorului, purtînd ca titlu generic numele imnului studențesc „Gaudeamus", a luat ființă în luna octombrie 1969, din inițiativa dirijorului și etnomuzicologului Gheorghe Oprea. De la acea dată și pînă în prezent, în cadrul corului de cameră „Gaudeamus" au cîntat peste 400 studenți de la toate profilurile de pregătire din Conservator. Renumele formației a fost consolidat de calitatea interpretărilor, numărul mare al spectacolelor susținute pe cele mai diverse scene (școli, cluburi, cămine culturale, case de cultură, Ateneul Român, studioul Radioteleviziunii), promovînd cu consecvență un repertoriu orientat în special spre muzica românească. În afara unui considerabil număr de înregistrări radiofonice și de realizarea de discuri, corul de cameră „Gaudeamus" a susținut și turnee în țară (în 34 de localități) și peste hotare (R. F. Germania 1971, S.U.A. 1974 și 1975, Polonia 1975, Spania 1979, Marea Britanie 1981). Ca formație studențească, „Gaudeamus" a participat la majoritatea festivalurilor artei studențești, fiind distinsă cu titlul de laureat (Iași 1970, Timișoara 1971, Cluj-Napoca 1973). A fost de asemena distinsă și în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" (Timișoara 1977, Cluj-Napoca 1981).

Necesitatea practicii de ansamblu orchestral a determinat și existența unor formații studențești cu profil instrumental. Începînd din 1966, timp de mai bine de un deceniu, orchestra de cameră „Camerata", condusă de dirijorul Paul Staicu a asigurat acest cadru al practicii artistice. Din 1981 a luat ființă un alt ansamblu care și-a asumat această activitate, orchestra de cameră „Concerto", organizată din inițiativa studenților și a violonistului și dirijorului Dorel Pașcu Rădulescu. Formația își alcătuiește repertoriul pe baza coordonatelor stilistice cuprinzînd lucrări din toate perioadele de creație ale muzicii românești și universale. În afara solicitărilor din cadrul stagiunii Conservatorului, orchestra „Concerto" a fost invitată să susțină concerte pe importante scene bucureștene, la radio și televiziune, fiind distinsă cu premiul I la a IV-a ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" (Timișoara 1983). De asemena, orchestra „Concerto" și dirijorul Dorel Pașcu Rădulescu au participat la manifestările Întîlnirilor internaționale ale tineretului de la Bayreuth (1983), ansamblul bucurîndu-se de aprecieri deosebite din partea publicului și a presei de specialitate.

Pentru asigurarea unei desfășurări optime a practicii artistice, în parelel cu cursurile de specialitate se organizează cu studenții tuturor anilor și ansambluri artistice instrumentale sau corale, a căror componență se modifică firește în fiecare an, păstrîndu-se însă profilul. Orchestra simfonică a studenților, condusă de dirijorul Aurel Niculescu are menirea de a oferi studenților nu numai cadrul studierii literaturii orchestrale ; totodată, acest ansamblu acompaniază concertele solistice ale studenților precum și spectacolele de operă, rezultatele sale artistice bucurîndu-se de frumoase aprecieri din partea publicului larg și ale presei de specialitate. ón

ce privește ansamblul coral, îndrumat în fiecare an de către un cadru didactic de la disciplina dirijat coral, studiul literaturii de profil se îmbină cu numeroase prestații artistice în cadrul Conservatorului sau în programe prezentate de institut în viața muzicală a stagiunii. Ansamblul coral condus de profesorul Petre Crăciun a fost distins, la cea de a IV-a ediție (1981—1983) a Festivalului național „Cîntarea României" cu premiul I.

Prezența artistică a Conservatorului în viața muzicală

În ansamblul culturii românești contemporane, prezența artistică a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" a fost marcată de o evoluție treptată, ajungîndu-se ca în actualitate să se manifeste cu o deosebită pregnanță. Nu este vorba doar de asigurarea cadrelor de profesioniști necesare formațiilor muzicale sau de circulația valorică a cadrelor didactice — interpreți sau compozitori. În istoricul instituției, verificarea prin concerte și spectacole publice a nivelului artistic este de o veche tradiție, discontinuă însă în desfășurarea cronologică. Actualmente s-a impus, pe măsura creșterii ponderii valorice, un concept de stagiune proprie a Institutului, cu profil distinct față de oricare altă instituție de producție artistică. Prin stagiunile proprii, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" a devenit o prezență apreciată în cele mai diferite medii ale publicului contemporan, de la școli și instituții de învățămînt superior la mari unități industriale și mari scene bucureștene (Filarmonică, Radioteleviziune, Opera Română) sau Radio și Televiziune. Tinerii muzicieni, împreună cu cadrele didactice, se prezintă în concerte și spectacole complexe la care trebuie adăugate numeroase și importante manifestări științifice (simpozioane, sesiuni).

În ultimele două stagiuni numărul unor asemenea manifestări ale stagiunii Conservatorului a depășit anual 150 de concerte și spectacole în București sau în alte centre culturale ale țării — Buzău, Brăila, Tîrgoviște, Rîmnicu Vîlcea, Timișoara, Iași, Cluj-Napoca, Pitești, Slobozia etc.

Stagiunea de la sediu este concepută ca o acțiune complexă de valorificare a întregului potențial artistic și teoretic al Institutului, prin recitaluri, concerte camerale, concerte simfonice și vocal-simfonice, concerte corale, spectacole de operă. Totodată au fost proiectate acțiuni cu profiluri formative estetice și pedagogice variate, urmărindu-se procesul de perfecționare a dirijorilor formațiilor corale din Capitală și țară („Întîlnirile profesionale cu dirijori ai formațiilor corale"), dezbaterea unora dintre cele mai importante probleme ale actualității muzicale („Mese rotunde") și manifestări oglindind procesul de interferențe între arte — poezie, dans, teatru, literatură, etc. („Gala Gaudeamus"). Acest gen de manifestări și-au găsit un larg ecou în rîndul publicului bucureștean, find de asemeneai consemnate elogios de presa de specialitate.

Stagiunea Conservatorului mai cuprinde însă și un program interesant conceput pentru a veni în întîmpinarea necesităților vieții muzicale. Se desfășoară astfel la Ateneul Român o serie de concerte simfonice educative pentru elevi și studenți, programe artistice extrem de variate ca tematică sînt prezentate în mari unități industriale bucureștene, la Uzinele „23 August", „Republica", „Grivița Roșe", „Vulcan", la întreprinderile „Tricodava", UREMOAS, I.C.L. „Pipera", FCTB, etc. De asemenea prezența studenților s-a făcut remarcată prin modul în care Conservatorul Bucureștean a participat la desfășurarea competițiilor din cadrul celor patru ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României". Distincțiile obținute în această amplă competiție națională sînt semnificative, argumentînd și succesele pe plan internațional. Iată bilanțul primelor patru ediții :

Ediția I (Timișoara, 1977)

— 18 premii I
4 premii II
5 premii III

Ediția II-a (Iași, 1979)

— 19 premii I
5 premii II
5 premii III

Ediția III-a (Cluj-Napoca, 1981)

— 20 premii I
12 premii II
6 premii III

Ediția IV-a (Timișoara, 1983)

— 27 premii I
9 premii II
7 premii III
3 mențiuni

Premii și distincții internaționale

Așa cum s-a putut vedea în decursul ultimelor trei decenii, remarcabilele rezultate ale învățămîntului muzical românesc s-au concretizat de-a lungul anilor și prin importante recunoașteri valorice pe plan internațional, cu

prilejul unor competiții interpretative de prestigiu. Statisticile publicate an de an de presa de specialitate au relevat faptul că România se situează aproape constant printre primele țări în ceea ce privește numărul de premii obținute la concursurile internaționale de interpretare. Numeroase din aceste premii au fost obținute de studenți ai Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, precum și de tineri absolvenți ai acestui institut. Luînd în considerare numărul crescînd al acestor premii, se poate remarca și din acest punct de vedere rezultatul practic al condițiilor excepționale de care se bucură învățămîntul muzical românesc, precum și demonstrația inepuizabilelor talente ce înfloresc în cultura muzicală națională contemporană.

Totodată, enumerînd în mod orientativ principalele distincții din istoria recentă a Conservatorului bucureștean, trebuie subliniat că acestea reprezintă pentru tinerii artiști, instrumentiști, cîntăreți, dirijori sau compozitori, recompense ale unor îndelungate eforturi de autoperfecționare, contribuind la impunerea lor în viața muzicală națională și internațională. În ce privește satisfacția dascălilor, bucuria de a vedea confirmate prin asemenea aprecieri metodele de formare și de educare artistică reprezintă în același timp recunoașterea înaltului grad de profesionalism al școlii românești, clădită pe temelia unor serioase tradiții și desvoltată pe principiile unui învățămînt universitar de mare exigență estetică și responsabilitate ideologică.

1960 Praga — canto : premiul II, premiul III, 1 mențiune
1961 București — canto : două premii I, două premii III, premiul IV, 2 mențiuni
— vioară : premiul II
Sofia — canto : premiul I, premiul V
Toulouse — canto : premiul I
1963 Sofia — canto : 1 mențiune
1964 București — canto : premiul I, premiul III și 1 mențiune
— vioară : 1 mențiune
Geneva — violoncel : 1 medalie
Toulouse — canto : premiul I
1965 Budapesta — clarinet : premiu special
Geneva — canto : premiul III
Herzogenbosch — canto : două premii I, premiul II
1966 Birmingham — clarinet : premiul I
Bruxelles — canto : premiul I
Budapesta — clarinet : premiul I, premiul II
Geneva — pian : 1 medalie
Herzogenbosch — canto : premiul I
München — canto : premiul I
Toulouse — canto : premiul II
1967 București — canto : două premii I, premiul II, III, IV
București — pian : premiul II
București — vioară : premiul III, V, două mențiuni
Geneva — clarinet : premiul II
Reggio Emilia — canto : premiul I
Montreal — canto : premiul I
1968 Barcelona — canto : premiul I, două premii II, premiul III
Geneva — vioară : premiul II
Herzogenbosch — canto : premiul II
Lisabona — pian : premiul X
Montreal — pian : premiul VI
Praga — oboi : premiul III
Toulouse — canto : două premii II
1969 Barcelona — canto : premiul II, trei premii III
Herzogenbosch — canto : premiul I
Roubaix — canto : Grand Prix, premiul II
Sion — vioară : premiul II
Toulouse — canto : Grand Prix, premiul I, medalie de bronz
1970 Paris — canto : premiul I
Londra — vioară : premiul VI, Mention of Honour
Budapesta — canto : două premii II
Toulouse — canto : Grand Prix, premiul II
Geneva — vioară : premiul I, premiul pentru cea mai bună interpretare
Barcelona — canto : premiul II, premiul pentru cea mai bună interpretare a unui lied de Schubert, Medalia „Carlos Gomez"
1971 Berlin — cor de cameră : Premiul Bienalei muzicale contemporane
Rio de Janeiro — canto : premiul III
Toulouse — canto : premiul III
1972 Viena — canto : premiul V
Forte di Marmi — muzică de cameră : premiul I
Liège — cvartet de coarde : premiul II
Barcelona — canto : premiul I, II
1973 Nagasaki — canto : premiul I
Paris — canto : premiul special „Fr. Poulenc", premiul II
Montreal — canto : Grand Prix
Rio de Janeiro — canto : premiul III, VI
Herzogenbosch — canto : premiul II
Varșovia — vioară : mențiune
Glascow — vioară : premiul III
1974 Berlinul Occidental — orchestră de cameră : premiul II și Medalia „Herbert von Karajan"
München — vioară : premiul juriului
Zwikau — pian : premiul III
Geneva — cvartet de coarde : premiul II
Praga — oboi : premiul I, mențiune
1975 Genova — vioară : premiul II
Napoli — pian : Cupa de argint
Varșovia — pian : mențiune
Markneukirchen — oboi : premiul III
— contrabas : mențiune
— vioară : premiul III

1976 Bordeaux — pian : medalie de bronz
Paris — pian : premiul II
Napoli — pian : premiul VII
Genova — vioară : premiul III
Geneva — vioară : premiul I
Markneukirchen — vioară : premiul VI
Belgrad — muzică de cameră, trio : premiul III
Praga — clarinet : menţiune
— oboi : menţiune
— vioară : menţiune
—trombon : premiul III

1977 Genova — vioară : premiul I, III
Glascow — vioară : premiul I
Zagreb — vioară : premiul special al juriului
Paris — pian : premiul V
Leipzig — pian : premiul IV
Colmar — muzică de cameră, trio : premiul I
Geneva — muzică de cameră, trio : premiul III, premiul special „Villa Lobos"

1978 Bordeaux — pian : Medalie de aur
Skopje — canto : premiul III
Moscova — vioară : premiul II
Sion — vioară : premiul I, 1 medalie
Markneukirchen — flaut : premiu special
— fagot : menţiune
Geneva — contrabas : medalie de bronz
Belgrad — violoncel : menţiune
Senigallia — pian : premiu special

1979 Barcelona — canto : medalia de argint
— vioară : menţiune
Praga — orgă : premiul II, premiul special
München — contrabas : premiul IV
Markneukirchen — vioară : premiul I
— violoncel : premiul I
— contrabas : premiul III, menţiune
Montreal — vioară : premiul II
Sion — vioară : premiul II, menţiune specială, premiul „Jeunesse musicale"
Genova — vioară : premiul I
Freiburg — vioară : premiul III

1980 Markneukirchen — tubă : premiu special
Bruxelles — vioară : medalia de argint, premiul oraşului Bruxelles
Odensee — vioară : premiul IV, V
Sion — vioară : premiul II, III
Geneva — canto : premiul II
Leipzig — vioară : premiul VI
Budapesta — violoncel : menţiune

1981 Genova — vioară : premiul I, III, V
Paris — vioară : premiul V
Sion — vioară : premiul I, premiul special
Ancona — clarinet : premiul II
Colmar — muzică de cameră : premiul III
Barcelona — canto : medalie
Vervier — canto : premiul II
Markneukirchen — contrabas : premiul I, III
Praga — oboi : menţiune

1982 Senigalia — pian : premiul III
Italia-Viotti — vioară : premiul III, IV
Bordeaux — vioară : premiul III
Budapesta — canto : premiul II
Freiburg — vioară : premiu special
Moscova — canto : Diplomă de onoare

1983 Epinal — pian : menţiune
Markneukirchen — contrabas : premiul II, III
Sion — vioară : premiul IV
Bayreuth — orchestră de cameră : Diplomă de onoare
Vervier — canto : Grand Prix, premiul I, menţiune
Salerno — pian : premiul IV
Toulouse — canto : premiul III
Herzogenbosch — canto : premiul II
Barcelona — canto : premiul II, premiul special „Mozart"
Napoli — vioară : premiul I

Din „Cartea de aur" a Conservatorului

„Să inaugurezi o asemenea carte... sînt emoţionată... las amprenta inimii mele, atit de impresionată de a fi cunoscut o asemenea primire minunată la Bucureşti."

Monique de la Bruchollerie, 1962

„O uriaşe mulţumire şi bucurie am încercat-o noi, compozitorii sovietici, vizitînd Conservatorul. Din toată inima, urez Conservatorului bucureştean noi realizări la fel de impresionante şi inspiratoare, pe drumul muzelor şi al cîntecului..."

Aram Haciaturian, 1963

„Rectorului, profesorilor şi studenţilor Conservatorului din Bucureşti, cu mulţumiri din inimă pentru neuitata experienţă, cu cea mai caldă prietenie şi cu speranţa că progresul acestui minunat centru cultural va continua să evolueze, mai puternic şi bogat, pe cele mai înalte culmi."

Eugene List, 1963

„Mi-a făcut o mare plăcere şi bucurie întîlnirea cu muzicienii Conservatorului... Vă mulţumesc prieteni, pentru primirea caldă şi afectuoasă. Cu cele mai alese sentimente."

Tatiana Nikolaeva, 1963

„Este o mare plăcere să vizitez Conservatorul din Bucureşti. Într-un sens, profesorii sînt cei care au grijă de un aspect important

al vieții muzicale, viitorul artei fiind în cele din urmă în mîinile tinerilor din întreaga lume... Cu cele mai bune urări."

Norman Dello Joio, 1964

„O mare satisfacție vizitarea Conservatorului și posibilitatea de a admira minunata muncă realizată aici. România a contribuit cu mulți artiști care au îmbogățit lumea muzicii și aș dori să-mi exprim cele mai sincere urări de prosperitate, de dezvoltare muzicală continuă a acestei minunate țări."

Fritz Mahler, 1965

„Un mare Mulțumesc pentru că ne-au fost oferite asemenea dovezi de vitalitate ale formării muzicale românești."

Jach Bornoff secretar executiv CIM, 1965

„În memoria plăcerii de a fi vizitat Conservatorul din București și cu mulțumiri pentru calda primire și curtuoazia profesorilor și studenților."

Isac Stern, 1965

„O amintire foarte prietenoasă păstrez în urma acestei vizitări a Conservatorului dumneavoastră."

Igor Markevitch, 1965

„...o fascinantă și memorabilă dimineață de discuții și audiții muzicale cu colegi și compozitori..."

Ivor Keys, 1966

„...în amintirea unei întîmpinări calde și a unei ocazii fericite de a discuta cu muzicieni români."

Thurston Dart, 1966

„Sîntem fericiți de a fi cunoscut frumosul dumneavoastră Conservator."

A. F. Marescotti, 1967

„...Ansamblul Madrigal, minunat îndrumat și pregătit de către dirijorul Marin Constantin, poate fi înscris printre cele mai bune coruri de cameră existente azi in Europa."

Francesco Siciliani, 1967

„Sînt fascinată de acest minunat institut de învățămînt muzical."

Helena Oliveira, Brasil, 1967

„Prima mea vizită în București la Conservator ! Sînt foarte fericită..."

Monique Haas, 1967

„Am admirat organizarea perfectă a Conservatorului, condițiile excelente create pentru studenți și formarea cadrelor..."
A. Agoumi, directorul Conservatorului Național din Rabat, 1967

„Am resimțit un sentiment de admirație vizitînd Conservatorul din București, pentru minuțioasa și inteligenta concepție de ansamblu pe care am observat-o, gîndindu-mă că proprille noastre școli ar putea să împrumute asemenea idei noi și fericite."

Mark Pincherle, 1967

„Ce admirabilă realizare acest Conservator ! Un exemplu de urmat... care te face dornic."

Fr. Walter, Geneva, 1967

„...cu admirație pentru organizarea școlii și viața artistică, cu toată afectuoasa considerație și prietenie admirativă."

Napoleone Anovazzi, 1967

„Minunatului Conservator din București, rectorului și talentaților profesori, în amintirea unei vizite pasionante, cu toată considerația și prietenia."

André Jolivet, 1968

„Am avut fericirea să fiu în compania unor profesori din acest Institut, care depășesc limita obișnuitului..."

Parvatikumar, India, 1968

„După cea mai frumoasă dimineață pe care am petrecut-o în țară, felicit din toată inima excelenții profesori de la Conservatorul „C. Porumbescu" și urez un mare succes elevilor lor excepționali."

Lola Bobescu, 1968

„În urma vizitării Conservatorului prestigios din București, nu poți decît să aplauzi."

Jaqueline Schnit, 1968

„...acest minunat centru de învățămînt muzical care cu experiența sa ne ajută în țara noastră..."

Antoaneta Rodriquez, Cuba, 1969

„...Vă felicit pentru toate disponibilitățile, pentru înaltul nivel profesional și, în special, pentru calda înțelegere și receptare a muzicii..."

Daryl Dayton, S.U.A., 1969

„...este cea mai frumoasă zi din viața mea, cînd am vizitat acest palat al muzicii, al artei românești în general."

Pia Igy Delin, 1970

„Am fost impresionată într-un mod excepțional de modul de organizare și pregătire al acestui Conservator. Sînt mîndră de a fi româncă și regret că nu pot reîncepe studiile aici."

Virginia Zeani, 1969

„Sînt fericit și adînc impresionat de cele ce am văzut și auzit la Conservator !"

Ionel Perlea, 1969

„Impresionată de vizita mea aici și de primirea călduroasă."

Viorica Krauss Ursuleac, 1969

„Sînt încîntată de ritmul de muncă, de entuziasmul și de succesele Institutului..."

Eva Szirmai, Budapesta, 1969

„...Totul este închinat tineretului și viitorimi !"

Henri Gautier, 1969

„De la prima mea vizită la Conservatorul din București am fost foarte impresionat de realizările pline de conținut."

prof. Takayasu Fursho, Japonia, 1969

„Fraților mei de la București după primul contact călduros și după vizita uluitoare a acestui conservator model, cu toată, toată dragostea."

Sergiu Celibidache, 1970

„Un adevărat periplu interesant prin Conservatorul Dvs. ! Ce complexitate, ce ordine, ce calitate. Deosebit este interesul arătat pentru muzica nouă, electronică..."

George Poinar, Baldwin-Wallace, Ohio, 1970

„Sînt foarte mișcat și plin de entuziasm pentru frumosul Conservator din București și urez din toată inima să continue cu același succes mare de pînă acum..."

Dimitrie Onofrei, 1971

„Conservatorul din București este un exemplu de perfectă organizare... În acest Conservator s-au format artiști cu un viitor sigur, cu o carieră măreață în întreaga lume, asemenea marelui cor Madrigal."

Vittorio de Sica, 1971

„Sînt profund emoționat de impresia care m-a copleșit în Conservatorul dumneavoastră... Cunoștințele asimilate aici le voi transmite celor din patria mea..."

prof. Paulauskas Zenon, 1971

„În amintirea vizitei la acest remarcabil Conservator, cu sentiment de respect și admirație pentru o atît de frumoasă reușită în serviciul muzicii."

Tony Aubin, 1972

„Multe mulțumiri pentru marea onoare de a fi primită la Conservataorul din București și de a putea asculta tineri artiști."

Elizabeth Schwartzkopf — Walter Leege, 1973

„O frumoasă, extraordinară și înălțătoare experiență. Muzica dumneavoastră este superbă !"

Gordon Wyers, 1979

„Cu multe amintiri și recunoștință, cooperarea de-a lungul anilor fiind o motivație puternică pentru toți Ambasadorii prieteniei din America."

Harry Morgan, 1979

„Mulțumesc foarte mult pentru concertul studenților cu ocazia vizitei formației London Gabrielli Brass Ensemble în România."

Bruce Nightingale, 1979

„Impresii cu totul deosebite în cunoașterea Conservatorului din București. Delegația din Stockholm."

A. Lundquist, 1983

Cadrele didactice, 1984:

Rector — profesor Nicolae Călinoiu
Decan al Facultății de Instrumente, Canto — conferențiar Dan Cumpătă
Decan al Facultății de Muzică și Compoziție muzicală, Muzicologie — profesor Petre Crăciun

Catedra I — Instrumente de coarde

Ion Cheptea — șef de catedră, conferențiar
Cumpătă Dan, conferențiar
Bobescu Maria, lector
Bronzetti Cornelia, lector
Cosma Elena, lector
Cozighian Florina, lector
Iftinchi Modest, lector
Niculescu Aurel, lector
Pitulac Valeriu, lector
Savițchi Octavian, lector
Savu Mircea, lector
Bura Corina, asistent
Cucu Ovidiu, asistent
Dimitriu Viorica, asistent
Dumitrescu Victoria, asistent
Rațiu Octavian, asistent
Rădoi Viorica, asistent

Catedra II — Instrumente de suflat-percuție, Muzică de cameră, Pian

Beldi Ion — șef de catedră, profesor
Cuciureanu Gheorghe, profesor
Cudalbu Ion, conferențiar
Lefterescu Petre, conferențiar
Amiraș Gabriel, lector
Avesalon Ion, lector
Ilioiu-Prodan Doina, lector
Ionescu-Vovu Constantin, lector
Laszlo Francisc, lector
Rădoi Octavian, lector
Sandrin Sandu, lector
Ionescu Veronica, asistent
Pașcu-Rădulescu Dorel, asistent
Rusescu Irina, asistent
Soreanu Șerban, asistent
Țugui Vasile, asistent
Zorleanu Alexandrina, asistent

Catedra III — Canto-Operă, Acompaniament

Florescu Arta — șef de catedră, profesor
Ionescu George, profesor
Ionescu-Arbore A., conferențiar
Joja Marta, conferențiar
Szöreny Suzana, conferențiar
Băiașu Iulian, lector
Botez Simona, lector
Leonte Marieta, lector
Micu Doina, lector
Scarlatos Tamara, lector
Ștefănescu Victoria, lector
Cristescu Krimhilda, asistent
Gavrilovici Irina, asistent
Hurduc Maria, asistent
Iliescu Inga, asistent
Pop Ioan, asistent
Stoleru Georgeta, asistent
Sumnevici Lidia, asistent

Catedra IV — Armonie, Contrapunct, Compoziție

Niculescu Ștefan — șef de catedră, conferențiar
Ciocan Dinu Mihai, profesor
Pașcanu Alexandru, profesor
Constantinescu Dan, conferențiar
Constantinescu Domnica, conferențiar
Olah Tiberiu, conferențiar
Marbé Myriam, conferențiar
Stroe Aurel, conferențiar
Vieru Anatol, conferențiar
Zalu Cristea, conferențiar
Athanasiu Carmen, lector
Beloiu Nicolae, lector
Bughici Dumitru, lector
Coman Nicolae, lector
Rațiu Adrian, lector
Moraru Liana Alexandra, asistent
Müller Harald, asistent
Simionescu Constantin, asistent
Țuțuianu Teodor, asistent

Catedra V — Teorie, Dirijat, Pedagogie

Giuleanu Victor, șef de catedră, profesor dr.
Călinoiu Nicolae, profesor
Crăciun Petre, profesor
Marin Constantin, profesor
Alexandrescu Dragoș, conferențiar
Bondrea Aurelian, conferențiar dr.
Csire Iosif, conferențiar
Romașcanu Constantin, conferențiar
Bobescu Sanda, lector
Buciu Dan, lector
Dimoftache Veturia, lector
Miclea Iovan, lector
Popescu-Mihăiești Al., lector dr.
Rădulescu Liliana, lector
Secrieriu Silvia, lector
Staicu Florin, lector
Stamm-Șoimaru Mariana, lector
Vulcu Sorin, lector
Odăgescu-Țuțuianu Irina, asistent
Vlad Marta, asistent

Catedra VI — Muzicologie și Pian complementar

Cosma Lazăr Octavian — șef de catedră, profesor dr.
Brâncuși Petre, profesor dr.
Tănăsescu Dragoș, profesor
Brumariu Liviu, conferențiar
Iftinchi Ana, conferențiar
Barnea Georgeta, lector
Cosma Viorel, lector
Geantă Florella, lector
Iliuț Vasile, lector
Leahu Alexandru, lector
Minei Ioana, lector
Oprea Gheorghe, lector
Coman Lavinia, asistent
Constantinescu Grigore, asistent dr.
Homescu Georgeta, asistent
Ienei Aurora, asistent
Lefterescu Ogneanca, asistent
Pașcu-Rădulescu Cristina, asistent
Rădulescu Corneliu, asistent
Șuteu Anton, asistent

Colectivul de Științe sociale

Tănase Alexandru, profesor dr. docent
Ploscaru Ion, conferențiar dr.
Filip Gheorghe, lector

★

Director economic gospodăresc — Dumitru Costache
Contabil șef — Gheorghe Tudor
Secretar șef al Institutului — Iuliana Moldoveanu
Secretar Facultatea de Instrumente, Canto — Mariana Eminovici
Secretar Facultatea de Muzică, Compoziție muzicală, Muzicologie — Galiș Laurenția
Șef birou Bibliotecă —Verona Ienciu

Festivalul muzicii de cameră de la Brașov

Parcă pe nesimțite, Festivalul cameral de la Brașov a împlinit 15 ani : este o vîrstă tînără și în același timp permițînd să se tragă unele concluzii — dintre care prima se referă fără nici o îndoială la încetățenirea cît se poate de trainică a acestei manifestări în viața artistică a țării și în același timp la constatarea că profilul ei este dintre cele mai precis delimitate și definite. Aici, ne-am obișnuit să trăim în vecinătatea capodoperelor de maximă substanță și de riguroasă economie în exprimarea sonoră a acesteia, aici ne aducem aminte în fiecare an că valoarea marii muzici nu se măsoară în raport cu abundența mijloacelor vehiculate ci cu funcționalitatea riguroasă a aparatului interpretativ angrenat în concretizarea gîndului compozitorului ; aici, în fine, ne întîlnim în mod sistematic cu unul din capitolele cele mai prețioase ale creației componistice românești și care altminteri ar avea șanse mai puține să se mențină permanent la suprafață, dat fiind gradul mai redus de spectaculozitate, compensat însă din plin de greutatea specifică a cuprinsului lui emoțional.

Desigur nu din întîmplare organizatorii ediției de anul acesta au ținut să valorifice, poate în primul rînd, resursele locale și să evidențieze remarcabila capacitate a unora din muzicienii brașoveni în a cultiva un gen parcă legat de aerul, de peisagiul, de cultura locală, cu rezonanțe deopotrivă în secolele de demult și în actualitate. De aceea, le vom da și noi întîietate, începînd cu concertul inaugural cînd Orchestra de cameră a Filarmonicii „Gheorghe Dima", dirijată de Ilarion Ionescu Galați, ne-a delectat cu un program deopotrivă de atractiv și substanțial. Fiind un prieten vechi al Festivalului din Brașov, nu mă pot împiedica să constat că prezența stimulatoare a acestui dirijor, care se ocupă însă nu numai de orchestră ci de toate detaliile din care se alcătuiește viața muzicală de zi de zi a unei asemenea colectivități ca cea brașoveană, explică în mare măsură vitalitatea șirului de anuale reuniuni camerale. Mai mult, grijii lui pentru rafinarea detaliului, faptului că este și un talentat instrumentist, dragostei nu atît pentru *tunetul* sonor cît pentru expresivitatea orchestrală, pentru diversitatea, transparența și coloritul ei li se datorește și stilul propriu, astăzi inconfundabil, al colectivelor Filarmonicii „Gheorghe Dima" — și bineînțeles, în cazul în speță, al Orchestrei de cameră. Am subliniat în repetate rînduri că grație în bună măsură lui Ionescu Galați, care a știut să adopte și să valorifice tradițiile locale, s-a creat între formațiile ample și cele camerale o anumită fuziune ideatică, binefăcătoare de ambele părți și care are drept rezultat o certă calitate a actului interpretativ ; acesta nu se înfățișează, de regulă, ca ceva solemn și expozitiv ci însumează înțelepciunea cuprinzătoare, experiențe de viață, gînduri apropiate și în genere pline de căldură. Toate acestea nu sînt literaturizări ci tind să prindă în cuvinte o anumită atmosferă greu de definit și totuși foarte concretă, care ne face să revenim, mereu și mereu, cu aceleași sentimente și cu aceleași perspective de alese satisfacții artistice în sălile Festivalului muzicii de cameră de la Brașov. Se cuvine adăugat că Liviu Teodor Teclu, pianist și compozitor notabil a fost permanent o conștiință și o pasiune trează a Festivalurilor și că exemplara secretară muzicală care este Steluța Mitu, cu priceperea, discreția și operativitatea ei imperturbabilă, reprezintă încă unul din „secretele" calității sărbătorilor muzicale brașovene. Ne bucurăm deasemenea să salutăm în Carmen Dobrescu, apreciata regizoare de operă, o personalitate care va veghea și ocroti componentele prețioase ale vieții artistice brașovene în calitate de președinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă. Iată, deci, multiplele rațiuni pentru care vizitatorul Festivalurilor aci evocate pășește pe un teren sigur, încrezător că va trăi de fiecare dată momente revelatoare.

Este cazul, însă, ca de la generalizări să trecem la detalierea evenimentelor Festivalului, cu atît mai mult cu cît din fiecare s-a desprins păstrarea ideilor directoare, impunînd aprecierea că în mod consecvent s-a urmărit crearea atractivității de bună calitate, fără rabat la bunul gust și la greutatea muzicală specifică. Este normal să începem cu momentele de muzică românească, nu multe la număr dar semnificative, pentru că Brașovul ține să-și cinstească pe acei creatori legați de meleagurile acestea fie prin faptul că s-au născut aici, fie că i-au devenit fii de suflet fideli. Astfel, *Serenada* pentru orchestră de Myriam Marbe, programată la un deceniu de la dedicarea ei către Festivalul cameral, sintetizează, după însăși mărturia compozitoarei, anumite emoții generate de prezența la ceasurile de muzică de aci și mai ales de cele — prea puține din pricina capriciilor vestite ale vremii — petrecute la Bastionul țesătorilor ; ne amintim, în adevăr, că mai cu seamă pe la începuturile reuniunii muzicale brașovene trăisem cu toții momente revelatoare prin rezonanțele pe care muzica le căpăta într-o ambianță încărcată de istorie și în același timp în amiabilă fraternitate cu ecourile, foșnetele, răsunetele naturale inerente concertelor programate în aer

liber. Şi astfel, deşi muzica apelează la surse sonore insolite pentru urechile obişnuite doar cu derulările clasice, factorul asociativ este declanşator de emoţii, păsărelele instrumentale nu deranjează, ca în alte dăţi ci împrumută ceva din harul suratelor lor înaripate, citatele muzicale (Mozart, Silvestri etc.) nu devin „arătări cu degetul" ci se subsumează elementului *atmosferic* şi totul slujeşte darului pilduitor al compozitoarei de a fi generoasă cu ascultătorul, mîngîindu-l şi înţelegîndu-l fără să-i solicite direct favorurile, stăpînindu-şi ştiinţa şi fiind contemporană fără să facă din duritate sau insensibilitate un crez sau o poză. Ilarion Ionescu-Galaţi şi Orchestra de cameră a Filarmonicii „Gheorghe Dima" au înţeles toate acestea şi le-au transmis cu convingere şi eficienţă, chir dacă interpretarea în concert ar putea să-şi găsească un rival nu tocmai comod în versiunea înregistrată pe discul de autor al lui Myriam Marbe.

Un alt episod important de muzică românească a fost prezentarea *Metamorfozelor* pentru cvintet cu pian de Wilhelm Berger, în concertul reuniunii camerale „Fro musica". Este o creaţie mai veche a compozitorului, pe care Dumitru Capoianu, prezent în seara execuţiei ei, o consideră „de o factură mai puţin obişnuită, solicitînd adesea registrele extreme ale instrumentelor, cu atacuri violente uneori, mîngîietoare şi învăluitoare alteori..." (*Seară de neuitat*, în *Drum nou*, Braşov, an XLI, nr. 12266 din 6 iulie 1984, p. 2).Se cuvine de altminteri subliniată interpretarea competentă şi plină de tensiune dată muzicii de pianistul Liviu Teodor Teclu şi de violonista Eleonora Rotărescu, excelentă instrumentistă, al doilea concert-maestru al Filarmonicii „Gheorghe Dima", alături de colegii ei Constantin Scripcaru — vioară, Emilia Brînduşan — violă, Cătălin Cristea — violoncel. Dar dincolo de răsunetul *Metamorfozelor*, pe care eu însumi le pot defini ca de o concentrare de gîndire extremă, tinzînd să sublimeze, zbuciumul interior oricînd prezent în muzica lui Berger într-o severitate semnificînd dispreţul faţă de compromisuri fals-atrăgătoare, lucrarea marca prezenţa în Festival a unui muzician care a fost de-a lungul anilor unul din promotorii credincioşi, consecvenţi şi mai cu seamă extrem de eficienţi ai reuniunilor camerale braşovene. Nu numai fiindcă este, de loc, „de alături", adică din Rupea, dar pentru că a considerat întotdeauna cvartetul de coarde şi implicit întreaga muzică de cameră ca de primordială însemnătate în edificarea unei culturi sonore demne de acest nume, pentru că a fost un sfătuitor plin de solicitudine (competenţa nemaintrînd în discuţie) a nenumărate formaţii, şcolare sau profesioniste, mai tinere sau mai formate, ce au evoluat aici, şi pentru că a înţeles că numai în permanentizarea unor asemenea manifestări se poate întrezări chezăşia soliditătii unei tradiţii muzicale contemporane a Braşovului.

Au mai fost clipe de comuniune spirituală relevantă dedicate memoriei lui Tudor Ciortea, fermecătorul muzician braşovean, care împrumuta har şi savoare prezenţei sale şi picura esenţe lirice preţioase în pagini precum liedurile cîntate de Sanda Şandru, repetate cinstiri ale lui Enescu, prin lieduri (cele pe versuri de Jules Lemaître şi Sully Prudhomme) aduse de Liliana Bizineche sau juvenilele ***Variaţiuni pentru două piane pe o temă originală***, op. 5 din recitalul antrenant al studentelor — pianiste Dana Nigrim — Delia Pavlovici, amintiri ale lui Paul Constantinescu — *Patru madrigale pe versuri de Eminescu* — în recitalul cvartetului vocal „Braşovia", două exemple din inspirata creaţie de lieduri a lui Doru Popovici — Sanda Şandru mi-a mărturisit că *Dintre sute de catarge* şi mai cu seamă *Sus* intră între preferinţele ei absolute în ce priveşte repertoriul de lirică vocală românească etc.

Un festival ca acesta trăieşte însă deopotrivă din înfăţişarea, cîntărirea (de către public şi profesionişti) şi finalmente aprecierea creaţiilor interpretative ca şi a celor componistice. Iar din acest punct de vedere revelaţiile nu au lipsit. Să începem cu prezenţa, în concertul inaugural, a Mihaelei Martin (*Concertul în sol major* KV 216 de Mozart), pe care o aflăm într-un moment de înflorire absolută a talentului ei. Trăsătura de arcuş, care avea cu predominanţă flacără impetuoasă şi îndrăzneală competitivă, s-a încărcat şi cu miresmele duioşiei — deşi bine ţinute în frîu —, cu un fel de bucurie proaspătă a jocului cu sunetele, de capitală însemnătate în trasarea semnăturii divinului salzburghez. Mihaela Martin are un *firesc* irezistibil al calităţii instrumentale şi muzicale, o certitudine acum organic implicată a propriei autorităţi — care cuceresc şi conving pe oricine. Tot aşa, am rămas uimiţi şi încîntaţi de seara de melodii franceze a Lilianei Bizineche şi ne-am adus aminte cu emoţie de descoperirea acestei admirabile tinere cîntăreţe de concert tot aici, la Braşov, alături de bravii ei prieteni din formaţia „Cantus serenus", regăsiţi de altminteri şi de astă dată. Dar o ştiam „acasă" în florile de primăvară ale lui Gabriel Reilich, în cîntecele lui Hassler sau cantatele bachiene, nu bănuiam poate că Fauré şi Debussy aveau să-şi găsească în această prezenţă prietenoasă şi bucălată o interpretă de rangul cel mai înalt. Dicţiune nu numai clară ci şi redînd sensurile cuvîntului cîntat, inflexiuni vii şi infinit diferenţiate, fraze mîngîioase, şăgalnice, pure sau infiltrate de umor virulent — toate acestea făceau din înşiruirea perlelor vocale franceze „versiuni de disc" — la care nu puţin au contribuit acompaniamentele de excelentă ţinută ale lui Horia Cristian. Acestea se petreceau la 3 iulie, pentru ca în seara următoare, la 4 iulie, Sanda Şandru să ne invite, cu însoţirea pianistică a Doinei Micu, la un alt regal al liedului. De data aceasta, emoţie intensă insuflată fiecărei clipe, un patetism filtrat de noblеţea interioară a cîntăreţei, puterea de a „oficia" pătrunderea în străfundurile sensibilităţii a sunetului cîntat. După cîntecele româneşti mai sus amintite, ne-am reamintit — şi cît de rar o facem, în recitalurile vocale de la noi — că Hugo Wolf este printre maeştrii incomparabili ai genului, punte între romantism şi vremurile noi, strecurînd între rezonanţele familiare adieri de noutate şi cîteodată un fior straniu. O menţiune specială pentru ceea ce înseamnă har pianistic şi capacitate de a înţelege vibraţiile vocii la maestra acompaniamentului, Doina Micu.

Am ascultat-o din nou pe Ioana Ostafie, însoțită la pian de Iosif Sava, în trei *Sonate* de Bach. Tot mai mult, lucrurile se decantează, se stratifică superior. Patima și flacăra, care riscau cîteodată, gestic și auditiv, să întunece frumusețea neintinată, încep să fie dominate de simțirea aceasta tinerească și fierbinte, astăzi superior autocontrolată. Bach s-a înălțat vibrant dar și adevărat, emoționîndu-ne fără să ne stîrnească pedanterii scolastice ale verificării la litera (cărui ?) tratat de stilistică absolută. Fără îndoială, veghea se cuvine să rămînă trează, dat fiind că circulăm pe un teren generos însă și riscant, unde echilibrul se cere permanent păstrat. Iosif Sava, care ocrotește de cîtăva vreme talentul atît de mișcător al Ioanei Ostafie, a fost la pian un animator și un participator plin de suflet, de pasiune, de altminteri ca în tot ceea ce face. Degetele pot fi cîteodată nu îndeajuns de ascultătoare, dar căutarea consecventă a emoției (mai ales în paginile lente) ne compensează.

Arătam la început că muzicienii brașoveni și-au încordat forțele pentru a demonstra valențele camerale locale. Poate cea mai elocventă dovadă a fost prezentarea de ținută a *Trio*-ului *în si major*, op. 8 de Brahms, în care Ioan Nagy (talentatul violonist, prim concert-maestru al orchestrei) s-a însoțit cu nobilul tînăr talent al violoncelistului Ștefan Neagoe și cu surprinzătoarea autoritate și comprehensiune pianistică a lui Emese Kapcsa. Cu puține repetiții, s-a reușit menținerea constantă a tensiunii interioare extreme ce caracterizează unul din cele mai dificile trio-uri brahmsiene. Pianista Camelia Cojocaru, un talent de logică și dinamism, care trebuie să-și domine mai continuu zbuciumul interior și să respire muzical în voie, s-a însoțit cu Emeric Miklos pentru a ne restitui splendorile operelor tîrzii dedicate clarinetului de către Brahms. În fine, un ansamblu instrumental, în care, alături de unii muzicieni deja citați s-au adăugat Constantin Zapciroiu — violă, Botond Kostyak — contrabas, Vasile Lachi — corn și Zsolt Mester — fagot ne-a dăruit întinsul și plinul de agrement *Septet în mi bemol major* op. 20 de Beethoven, cu destul antren și evidentă plăcere de a frecventa o muzică atît de cordială și prietenoasă. În fine „Cantus serenus" ne-a arătat că această acum cunoscută asociere a unor mînuitori ai instrumentelor vechi își menține cu stăruință nivelul de bună aprofundare a literaturii de epocă. Contribuția membrilor formației (Ecaterina Hanke, Kurt Philippi, Astrid Philippi, Ilse Laszlo-Herbert, Magda Muzsnaki, Horia Cristian) are nu numai autenticitate dar și farmec, iradiază un fel de „forță blîndă" ce convinge fără a violenta. Fără îndoială că venim la Festivalurile brașovene, acum, și pentru că vom regăsi, constant și „Cantus serenus".

Dana Nigrim este un talent pianistic brașovean ce înflorește actualmente, după cum se vede, sub oblăduirea Conservatorului bucureștean, după cum rezultă din atractivul recital de duo susținut cu o tînără mai consolidată în conștiința publicului, ca Delia Pavlovici. Pe de altă parte, mai maturele Luminița Berariu și Livia Teodorescu ne-au convins definitiv, prin recitalul lor de la 6 iulie, că trebuie considerate ca un ansamblu pianistic nu numai de bună ținută instrumentală și muzicală, dar că pot — ceea ce este mai important — să elimine oboseala unor sonorități păstoase prin culori vii, urmărire rafinată a amănuntelor de polifonie instrumentală, imagistică inteligentă și animată de simțul pitorescului, antren ritmic molipsitor. În Brahms, Lutoslawski și Ravel, calificativul este mereu „excelent" ! Tot așa, trebuie să spunem că spectacolul Rameau-Couperin, plimbat prin toată țara de studentele clasei Georgeta Stoleriu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", nu a obosit, ci dimpotrivă a progresat în spontaneitate, cursivitate și posibilitate de impunere a unui stil puțin familiar auditoriului nostru.

Festivalul din Brașov a avut ca oaspeți și membrii unui cor de cameră din Israel — *The cameran singers*, dirijați de Avner Itai (dirijor secund Steven Sloane). Sînt tineri cu o educație muzicală evoluată, capabili să cînte de la Bach pînă la Ravel și ajungînd la remarcabilele *Cinq Réchants* ale lui Olivier Messiaen, ale căror dificultăți, dat fiind că cele 12 voci sînt tratate solistic, nu pot fi subevaluate. Membrii ansamblului degajă o bucurie a actului interpretativ ce a fost bine primită de public și au înfățișat totodată pagini ale repertoriului lor național (Gil Aldema, Avi Amzallag etc.).

Toate acestea nu înseamnă că nu a existat nici o pată în soare. Au fost și unele ansambluri ceva mai crispate și uneori imperfecte în dorința lor de afirmare („Instrumental quartet"), după cum nu ajunge ca patru cîntăreți să se adune pentru a rezulta un cvartet vocal viabil (Ansamblul „Brasovia"). Cîte sînt aici de făcut, de la unificarea manierelor de cînt, colorarea spectrului sonor, rafinarea fiecărui detaliu al textului, pătrunderea tuturor inflexiunilor lui psihologice ! Iar în plus, există o dozare a timpului petrecut în fața publicului a cărui atenție se solicită.

Am uitat ceva ? Dacă da, să mă iertați !

Alfred HOFFMAN

P.S. Totuși se mai poate adăuga ceva. Anume — că într-o după amiază a Festivalului, am ascultat un recital-concert al claselor de pian Stela Drăgulin și Rodica Truță de la Școala Generală 26, cu profil de Artă, din Brașov. Ce copii talentați (pe Horia Mihail, bine înțeles, îl știam și îl mai discutasem, dar pe Cristina Tîrgoveț, pe care ulterior aveam să o întîlnim, mai bună, și într-o emisiune de Televiziune, pe Antonio Duică și pe mulți alții îi ascultam pentru prima oară) dar în special ce îndrumare competentă, însuflețită, profesional — înaltă și de bun gust ! Iată o dovadă peremptorie că la Brașov învățămîntul muzical trebuie ocrotit cu toată grija, pentru că poate spori substanțial zestrea de copii și tineri talentați și bine pregătiți ai țării.

În sala Muzeului de Artă

Eugen Popescu-Doreanu — violă
Valentin Crișan — vioară

Un duo mai puțin frecvent, vioară-violă și o seară dedicată celui care a înnobilat pentru totdeauna această formă de duo, Mozart, iată un posibil punct de atracție al stagiunii camerale a Filarmonicii „George Enescu". Chiar dacă n-a fost recepționat ca atare de public, recitalul a făcut parte din cele care mențin la un nivel înalt ștacheta calității stagiunii camerale, incluzînd în programul său cele două *Duete* și geniala *Simfonie concertantă pentru vioară și violă,* a cărei parte de acompaniament (e un fel de a spune, acompaniament) a fost susținută la pian de Nicolae Licareț.

Calitatea esențială a unui duo trebuie să fie, desigur, omogenitatea de intenție și de realizare, care pornește de la sunet și merge pînă la unitatea de concepție a ansamblului. Această omogenitate se obține și în lucrul preliminar unui recital, dar și prin experiența comună de concert a celor doi protagoniști. Din acest punct de vedere se poate observa un anumit decalaj între cei doi instrumentiști, decalaj născut tocmai din lipsa unei experiențe comune anterioare, și care se referă mai ales la calitatea sunetului, la încercarea de unificare timbrală a celor două instrumente. Violistul Eugen Popescu-Doreanu posedă un ton cald, rotunjit și perfect controlat, realizînd un timbru cu adevărat mozartian, pur și consistent în același timp, renunțînd la specularea resurselor de patetic ale violei în favoarea unei nobleți și clasicități de spirit a frazelor ample, armonioase. Din păcate, sunetul viorii lui Valentin Crișan nu se ridică la același nivel, spărgînd uneori desfășurarea muzicii prin asprimi și stridențe, mai ales de atac, lucru ce defavorizează evident firescul dialogului dintre vioară și violă. Chiar și în munca de concepție, intîietatea pare să aparțină violistului, deși realizarea unității se datorează desigur efortului comun al instrumentiștilor. Remarcabilă a fost simbioza cu pianistul Nicolae Licareț în acel punct culminant al recitalului care a fost, desigur, *Simfonia concertantă,* simbioză ce s-a realizat mai ales în plan timbral, prin tușeul foarte expresiv și în același timp foarte adecvat lucrării, al lui Nicolae Licareț. Generoasa partitură a *Simfoniei concertante* a potențat la maximum calitățile instrumentiștilor, ce au oferit un adevărat moment de elevare spirituală, cu precădere în partea a II-a, dăruindu-se și dăruind publicului satisfacția unui recital împlinit.

Dana CAMIL

Comori muzicale

Sub promițătorul titlu „Comori muzicale", orchestra de coarde condusă de Nicolae Iliescu a susținut un concert în sala mare a Ateneului. Criteriul de prezentare l-a constituit alăturarea unor momente deosebite din punct de vedere al valorii muzicale, trecînd peste bariere de stil și epocă. Cu alte cuvinte, preocuparea pentru capodoperă a determinat structurarea programului, criteriu larg și restrictiv în același timp, permițînd, cu unele firești „inconsecvențe", alăturarea unor partituri diverse. Alăturarea avea să dea, în mod firesc, cîștig de cauză momentelor preclasice, între care există multe bijuterii pentru orchestră de coarde. *Concertul pentru patru viori și orchestră* de Vivaldi, avîndu-i ca soliști pe Cristina Anghelescu, Daniel Podlovschi, Ștefan Gheorghiu și Nicolae Iliescu s-a bucurat de o interpretare de finețe. Participarea solistică a fost variată și unitară în același timp, element firesc dacă ne gîndim că fiecare solist este o autentică personalitate interpretativă ; o aceeași puritate a timbrului și a intonației i-a reunit însă pe toți, cultivînd o autenticitate a stilului vivaldian impusă de această splendidă partitură.

Trei piese pentru orchestră de coarde de Corelli au pus în lumină o orchestră cultivînd sonoritatea curată, cristalină, contrastele de intensitate cu semnificație în planul construcției muzicale ; semnalînd cîteva atacuri ceva mai neuniforme și unii tempi o idee prea rari, putem releva și aici totuși o execuție reușită. Reușită extinzîndu-se, în aceleași date de interpretare, și asupra *Divertismentului KV 136* de Mozart, cîntat cu evidentă plăcere în fața unor pagini pline de o melodicitate deosebită. Pericolul unei facilități dăunătoare (de multe ori, Mozart se cîntă repede și imprecis ca intonație, subțire ca susținere sonoră, atunci cînd este considerat lucrare din program peste care se poate trece lesne) a fost evitat printr-o anumită grijă asupra amănuntului sonor, asupra calității caligrafierii întorsăturii melodice. Piesa făcînd oarecum notă discordantă în context a fost *Concertul pentru orchestră de coarde* de Remus Georgescu (nu e aici o judecată de valoare absolută ; fiind o muzică contemporană, perspectiva asupra ei lipsește pentru etichetări atît de categorice cum sînt cele presupuse de titlul serii de concert), partitură, scrisă cu meșteșug evident în mînuirea aparatului de coarde, trăind din contraste dinamice și motorice bine dozate, din densități de sonoritate diverse și interesante, punînd în valoare o muzică categoric reușită. *Concertul pentru oboi și orchestră* de Marcello, solist Adrian Petrescu, a pus în lumină un tînăr instrumentist de valoare, posesor al unui timbru instrumental plăcut, frazînd liniile melodice cu știință muzicală autentică. Păstrînd un nivel mediu și participativ totodată, în ceea ce privește partida orchestrală, întregul s-a bucurat de acel echilibru constituindu-se în premisă *sine qua non* de reușită pentru orice pagină concertantă.

Viorel CREȚU

Treptele afirmării artistice

Paul Cristian Staicu

Am mers să ascult recitalul unui elev și am ascultat un pianist, ceea ce este o premisă foarte bună, din pornire. Și pe o atare bază se construiește, de obicei, ceva care conduce la o concluzie bună, în speță posibilitatea apariției unui nou nume de bun augur în pianistica românească.

Elev în clasa a X-a, elev al profesoarei Ludmila Popișteanu, Paul Cristian Staicu și-a ales un repertoriu pe care l-am putea numi demonstrativ, în cel mai bun sens al cuvîntului, în scopul acoperirii unui spațiu stilistic cît mai amplu, de la Bach pînă la — surpriză ! — jazz de cea mai bună calitate. Un repertoriu din care se poate releva atît maturitatea concepției interpretative cît și virtuozitatea, niciodată goală, ci pusă în slujba ideii. Odată cu *Partita a IV-a* de Bach și *Sonata op. 26* de Beethoven, pianistul a demonstrat o deosebită justețe și în același timp finețe a reliefării planurilor, preluările pe orizontală ale vocilor fiind realizate foarte omogen, iar conducerea planurilor sonore dovedind o deosebită siguranță, obiectivare chiar. Această obiectivare, care nu este niciodată răceală, pare a fi produsul studiului îndelungat, al meditației asupra partiturii, în dorința de a-i găsi traseele cele mai adevărate, mai semnificative și este, fără îndoială, și rodul colaborării dintre elev și pedagog. Poate cu excepția celebrului marș funebru din sonata beethoveniană, gîndit în tonuri puternic contrastante depășind cerințele partiturii, care ar fi necesitat mai multă interiorizare, mai multe tonuri de gri în locul unui alb și negru puternic delimitat — cu această excepție deci, tot recitalul lui Paul Cristian Staicu a fost foarte elaborat, scoțînd la iveală o conștientizare și un control, un auto-control aproape nefirești pentru vîrsta cu pricina, dar în orice caz pozitive. Calități ce s-au putut observa și în foarte dificila *Legendă* lisztiană, dusă la capăt fără fisură, cu un deosebit brio, și în gradațiile dinamice și emoționale extra-fine ale celor *Cinci Sarcasme* de Prokofiev, realizate foarte diferențiat, fiecare întruchipînd, pînă la urmă, un imaginar portret, plin de vervă și culoare.

Și totuși, în pofida atîtor calități, în pofida realului profesionalism de care a dat dovadă, în pofida tehnicii impecabile și foarte avansate, Paul Cristian Staicu nu este, încă, un pianist care să „treacă rampa" cu ușurință. Poate acest control perfect, poate această obiectivare — deși sentimentul nu lipsește niciodată — te fac să te întrebi cît este rodul unei munci asidue și cît al acelei spontaneități muzicale care de multe ori ia forme mai spectaculoase ? Dar spunem „încă" pentru că există în interpretarea lui Paul Cristian Staicu o seninătate, o liniște care nu pot fi generate de un efort, ci de un *firesc* al exprimării prin muzică. Însușire ce s-a relevat pe deplin, printr-o adevărată cădere a măștii de elev studios, silitor și controlat, în momentul cînd pianistul a dat, în bis, două piese de jazz, în care s-a transformat complet, stîrnind surpriza dar și entuziasmul sălii. Pentru că orice diversificare se dovedește binevenită atunci cînd este vorba despre muzică de calitate și pentru că eliberarea mai pronunțată într-un anumit domeniu al muzicii nu poate fi decît rodnică pentru toate stilurile către care se va îndrepta pianistul. Într-o carieră pe care ar merita din plin să o poată continua cu succes.

Mihaela Pavel

O cunoaștem pe Mihaela Pavel de mai mulți ani ca pe o pianistă de forță, cu o tehnică înnăscută dar și lucrată cu o deosebită asiduitate, care ar mai fi avut însă de muncit în domeniul, atît de delicat, al concepției, al tușeului, al nuanțelor, atît dinamice cît și timbrale pe care bogata paletă a pianului le poate oferi. Am constatat, cu acest recital că, din păcate, nimic nu s-a schimbat din ceea ce știam, nici fundamental în rău, nici fundamental în bine. Schimbarea în rău stă însă în faptul că nu s-a produs nici o evoluție reală. Poate ceva mai multă siguranță, poate o tehnică ceva mai avansată, dar, în pragul examenului de stat la Conservator, secția pian, Mihaela Pavel nu pare a avea nimic esențial de spus.

Atributele forței rămîn, incontestabile, susținute de o virtuozitate care nu are însă strălucirea pe care numai aprofundarea conținutului i-o poate oferi, cu adevărat. Ó masivitate a gestului pianistic conduce la un discurs din care lipsesc de multe ori atît de necesarele diferențieri timbrale, dinamica fiind redusă, în linii mari, la *forte* și *piano*. Contrastul simplu, nenuanțat, este singura modalitate coloristică întrebuințată, or un repertoriu care include Beethoven, Schumann, Granados, Prokofiev și Silvestri (pentru a numi doar compozitorii reprezentați în acest recital) necesită cu siguranță mult mai mult. Din acest punct de vedere, cea mai reușită piesă din acea seară a fost fără îndoială *Toccata* de Prokofiev, a cărei deliberată structură monocromă este totuși cea mai potrivită pianistei.

Un alt moment de mai mare noblețe a gestului, de mai mare echilibru, generat de însești semnificațiile muzicii a fost partea a III-a din *Sonata* beethoveniană *op. 109*, acel coral realizat cu multă interiorizare și reținere de Mihaela Pavel. De asemenea, *Bacchanala* lui Silvestri i-a oferit pianistei prilejul dezvăluirii unor calități care altfel ar fi putut să rămînă neobservate. Sînt doar cîteva, momentele pentru care recitalul Mihaelei Pavel ar putea constitui un germene. Un germene ce ar putea rodi într-u mai marea aprofundare a semnificațiilor partiturii, a rezistenței la atracția virtuozității și a forței, care prea des se confundă cu bătutul în pian, a lucrului atent, artizanal, la calitatea sunetului, la infinitele nuanțe pe care le poartă în sine, latent, fiecare partitură. Și pe care interpretul creator le descoperă întotdeauna, în felul său.

Dana CAMIL

Dublu recital de pian: Grigore Cudalbu, Cristina Stănescu

La 26 iunie — un dublu recital pianistic pe afișele Filarmonicii : Grigore Cudalbu și Cristina Stănescu — cu programe incluzînd lucrări de la Bach

la Messiaen și Constantin Silvestri. Un bun prilej de a sesiza începuturile unor drumuri artistice ce pot deveni roditoare, de a fi martor conturării trăsăturilor de personalitate ale viitoarelor „nume" interpretative.

Cei doi pianiști aparțin unor trepte diferite de generație, lucru evident desigur și în modul de abordare și realizare al repertoriului. Grigore Cudalbu, elev în clasa a VIII-a la Liceul de artă „George Enescu", în clasa prof. Camelia Pavlenco, și-a marcat debutul său concertistic printr-un program ambițios, solicitîndu-l mult peste nivelul vîrstei sale școlare. *Preludiul și fuga în fa diez minor* ca și *Toccata în mi minor* de Bach — au propus o imagine oarecum romantică a marelui Cantor în care ni s-au părut interesante încercările de rafinare ale planurilor sonore. *Sonata op. 22 în si bemol major* de Beethoven, *Studiile* de Chopin (op. 10 nr. 9, op. 25 nr. 2, op. 10 nr. 12) și Debussy *(pentru opt degete)* au scos în evidență efortul tînărului artist de a depăși dificultățile tehnicii pianistice, reliefînd în același timp posibilități ale elaborării unei concepții interpretative proprii. Aceleași remarci se pot face și în ce privește interpretarea *Sonatei* de Constantin Silvestri care a încheiat programul recitalului lui Grigore Cudalbu — un pianist aflat desigur la începutul unui drum spinos pe care talentul cert îl va ajuta să-și depășească emoțiile și îi va da răbdarea de a duce pînă la capăt edificarea unei solide tehnici instrumentale.

Absolventă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (clasa C. Ionescu-Vovu) Cristina Stănescu este deja pianistă cu o anume maturitate artistică. Un recital complex ca evantai al stilurilor și tipurilor de abordare ale tehnicii instrumentale *(Fantezia și fuga în re minor* de Bach, *Sonata în do major* de Mozart, *Fantezia op. 17* de Schumann și *Regard de l'esprit de joie* de Messiaen) i-a permis Cristinei Stănescu să-și pună în valoare capacitatea de arhitecturare a materialului sonor, logica desfășurării frazei muzicale ca și o bună cunoaștere a stilurilor pianistice. Tînăra artistă are o anume profunzime și seriozitate a gîndirii care ne face să-i urmărim cu interes evoluția viitoare.

Maia CIOBANU

Elevi ai liceului de artă „G. Enescu" pe podiumul filarmonicilor din Ploiești și București

Se consideră — și pe bună dreptate — că Liceul de Artă „G. Enescu" din București reprezintă actualmente o importantă pepinieră de talente interpretative, la nivelul învățămîntului nostru artistic ; o demonstrează nu numai aspectul numeric — numărul mare de interpreți vehiculați în concerte de nivele dintre cele mai diferite, de la cele școlare la cele obișnuite, de stagiune ale filarmonicilor din țară, — ci și aspectul calitativ al evoluției interpretative : este vorba de laureați ai unor importante concursuri naționale și internaționale, de prezențe concertistice, uneori, de manifestă pregnanță.

Rămîne indiscutabil faptul că tinerii interpreți ocupă, în vremea din urmă, o pondere sporită în programele camerale și de concert ale filarmonicilor ; și dacă unele manifestări păstrează încă aerul unor audiții școlare transferate în sala de concert, altele — în schimb — se ridică efectiv la nivelul obișnuit al vieții de concert profesioniste. Evident, la categoria acestor din urmă evoluții mă voi referi în rîndurile următoare, dedicate unor prezențe de special interes pe scena filarmonicilor din Ploiești și București.

Manifestările concertante dedicate tinerilor interpreți constituie un fapt pe cît de salutar pe atît de obișnuit în viața filarmonicii prahovene ; spre sfîrșitul precedentei stagiuni Carol Litvin a condus un asemenea concert avîndu-i ca soliști pe elevii liceului bucureștean de artă. Absolvent în acest an, trecut apoi cu succes prin „furcile caudine" ale examenului de admitere la conservatorul bucureștean, Nicolae Vasilescu conturează, încă din această etapă, tipul violonistului virtuoz pentru care strălucirea sonoră apare firesc sprijinită de căldura expresiei ; în plus interpretarea *Concertului în re minor* de Aram Haciaturian a beneficiat de o rafinată paletă timbrală atent stăpînită. Rămîne de urmărit ca etapele următoare să adauge acestor prețioase împliniri virtuțile unei gîndiri muzicale active, revelatoare la nivelul straturilor profunde ale expresiei muzical-poetice a textului.

Într-o apariție poate mai puțin edificatoare violoncelistul Radu Naghi — absolvent și el în acest an, a interpretat partitura *Concertului* de Luigi Boccherini, dezvăluind — drept principal aspect al realizării sale, calitatea bună a susținerii timbrale, atît de dificil de „construit" la acest instrument. O abordare prematură, temerară, chiar hazardată. Așa s-ar putea — la prima vedere, și nu la primă audiere — califica încercarea de a te apropia, la 17 ani, de măreția spirituală a sensurilor *„Poem"*-ului *pentru vioară* de Ernest Chausson ; Liviu Ailincăi o face cu deplina conștiință a responsabilității actului său. Tensiunea interioară dispune de o gradare logică ce se sprijină în egală măsură pe concentrarea expresiei, pe calitatea atent întreținută a tonului și mai ales pe înțelegerea tensiunii poetice ce caracterizează arcul expresiv al poemului. Absolvent al ciclului gimnazial, foarte tînărul pianist Valeriu Rogacev manifestă, în mod cert, tentația, chiar fascinația, spectacolului pianistic, întîi în compania filarmonicii prahovene iar mai apoi secondat de orchestra Radioteleviziunii Române. *Concertul în la minor* de Grieg a cunoscut acea luminoasă expansivitate juvenilă, entuziasmantă atunci cînd este muzicalmente ordonată.

Cîteva evenimente din șirul lung al prezențelor tinerilor interpreți pe podiumul scenelor filarmonicii bucureștene, la Sala Studio și în Sala Muzeului de Artă : de vîrstă gimnazială Georgiana Ciobanu este de pe acum mai mult decît o importantă promisiune a talentului ei violonistic ; *„Havanaise"* și *„Introducere și Rondo Capricioso"* de Camille Saint Saëns au beneficiat de o strălucire instrumentală virtuoză însoțite de o voință constructivă bine întreținută temperamental.

În același recital, violonista Carmen Daniela Cazacu — liceană în ultimii ani de studiu, a făcut demonstrația unei frumoase adaptabilități stilistice, parcurgînd pagini de Bach, Paganini, Carl Nielsen și Franck ; mai mult decît atît, consistența sonoră bine întreținută, inclusiv în registrul acut, este însoțită de o exprimare firească și elocventă, ce se împletește în spațiile unei construcții muzicale scrupulos asimilate.

Să consemnăm, în continuare, cu real interes, treptata definire a unei interesante individualități percusionistice : Mircea Badian, studiind în treapta a II-a a liceului bucureștean de artă. La Brașov, în compania filarmonicii din localitate conduse de Ilarion Ionescu-Galați, apoi sub bagheta lui Petru Andriesei la Ateneul Român și, de această dată, în Sala Studio, realizarea *Concertului în do major* de *Haydn* (transcripție pentru xilofon și marimbafon al celui de oboi) a strălucit prin siguranță și dezinvoltura evoluției ; stăpînirea fermă a datelor stilistice, în acest caz, este completată de susținerea expresivă a frazării în *„Asturias"* de I. Albeniz, de o remarcabilă virtuozitate în *„Scherzo"* de D. Bughici, de un autentic swing jazzistic, antrenant, de bun gust, realizat într-o inspirată *Improvizație* în compania colegului său, pianistul Paul Cristian Staicu.

Cristian Niculescu nu mai este, de mult timp, un nume nou în sălile noastre de concert ; în etape diferite, la Rîmnicu Vîlcea, Cluj-Napoca, Ploiești și, acum, în Sala Muzeului de Artă din București, prezența sa definește un temperament artistic pregnant ce parcurge stadii superioare de maturizare profesională pianistică. Absolvind Liceul de Artă și, apoi, admis — în condițiile celei mai strînse competiții de acest fel — la Conservatorul bucureștean, printre altele, cu *Studiile Simfonice* de Schumann, interpretul marchează o semnificativă premieră calitativă : creșterea exigențelor admiterii în conservator pînă spre nivelul cerut absolvenților. În adevăr, de la Bach și Beethoven pînă la Schumann și Nicolae Brînduș, structura programului de recital, împlinirea acestuia, denotă deținerea unei tehnici pianistice ample în deplinul înțeles al cuvîntului ; tensiunea expresiei pornește, la Niculescu, de la nivelul gîndului artistic coordonator, scrupulos urmărit și diferențiat împlinit în planul stilistic, în cel timbral sau al construcției ample a formei. Să menționăm aici, cu titlu de special interes, aportul esențial al unor muzicieni pedagogi de mare dăruire ce orientează îndeaproape evoluția acestor tineri și foarte tineri interpreți : Ludmila Popisteanu, Cristina Georgescu, Elisabeta Pomescu, Valeriu Rogacev și Nicolae Balea

Dumitru AVAKIAN

CLUJ—NAPOCA

„Nunta lui Figaro" de Mozart

După *Căsătoria secretă* de Cimarosa, *Don Pasquale* de Donizetti, *D-ale Carnavalului* de Harry Béla și *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu, clasa de operă a Conservatorului clujean — condusă de conf. univ. Alexandru Fărcaș — ne-a prilejuit în acest an bucuria reîntîlnirii cu o pagină clasică : *Nunta lui Figaro* de Mozart.

Montat în trei distribuții, spectacolul a oferit astfel tuturor studenților posibilitatea afirmării lor scenice.

Premiera a avut loc în Sala mare a Casei de cultură a studenților, alegerea acestui lăcaș avînd o dublă semnificație : pentru interpreți — acomodarea cu o sală mai puțin cunoscută, detașarea de sediul Conservatorului — iar pentru public — o interesantă și salutară modalitate de retrezire a interesului masei mari a studenților (a tinerilor în general), față de muzica de operă.

Protagoniștii acelei seri au fost studenții anului V, apoi cei din anii I—IV, cărora li s-a adăugat orchestra Conservatorului, sub bagheta lect. univ. Imre Mokos.

Dintre interpreții rolurilor principale, Ildiko Fejes și Károly Bancsov (anul V) s-au remarcat prin verva și naturalețea prezenței scenice, iar Eleonora Fărcaș (anul V) s-a impus prin calitățile sale vocale, din păcate dublate de un joc prea puțin convingător. Lucia Kriska (anul V) în rolul Marcellinei a realizat o fericită îmbinare între vocea sa cu o mare întindere, volum și susținere și simțul înnăscut al scenei ce îi garantează succesul și în viitor.

O prezență de excepție a constituit-o tenorul Eduard Svatchevici, în rolul Don Basilio. Deși a terminat abia primul an de canto la clasa profesoarei Maria Goia, E. Sveatchevici a dat dovadă de o adîncă maturitate în înțelegerea și redarea textului muzical, avînd drept mijloace artistice o frumoasă voce de tenor liric, mobilitate a expresiei și a jocului actoricesc.

Nici rolurile secundare nu au fost mai prejos : Vasile Cupșe (anul IV) a reușit să creioneze un Don Curzio inedit și plin de umor, inventîndu-i o gîngăveală accentuată în vorbire și atribuindu-i un machiaj hilar. Nu mai puțin comică a fost prezența lui Angeliu Oală (anul III) în rolul Antonio. De altfel, într-un spectacol ulterior el a făcut dovada multiplelor sale calități vocale și interpretative (o voce de bariton caldă și pătrunzătoare și o dicție perfectă), interpretînd de astă dată rolul Don Bartolo.

Prezența corului în actele II și III a constituit însă un minus față de nivelul spectacolului. Alcătuit din cîțiva studenți ai facultății Compoziție muzicală,

Muzicologie, el s-a dovedit insuficient numeric și neomogen în ce privește calitatea vocală, umbrind ușor reușita premierei.

Au mai urmat apoi două spectacole, de fiecare dată cu o altă distribuție.

În rolul Figaro, baritonul Petru Hercz-Dorman (anul III) s-a impus prin ușurința și omogenitatea vocală, iar Mihály Kálmándi (anul IV) a realizat un rol foarte bine creionat în Contele Almaviva. O voce de mare întindere (cochetînd înspre acut cu timbrul de tenor), M. Kálmándi mai are de rezolvat doar unele probleme de claritate a dicției în recitative, avînd o ușoară tendință de a grăbi.

Cuplul feminin Contesa—Suzana, s-a ridicat la un înalt nivel artistic datorat sopranelor Eva Bărăian (anul IV) și Dana Pătru (anul V). Siguranța vocală și prestanța scenică a Evei Bărăian ne dau certitudinea prezenței unei soprane de mare viitor, al cărei timbru dramatic cunoaște surprinzătoare inflexiuni lirice și chiar cu înclinații spre opera *buffa*. Dana Pătru nu mai are nevoie de nici o prezentare, numele său fiind deja cunoscut publicului clujean din rolurile Blonda *(Răpirea din Serai* de Mozart), Oscar *(Bal mascat* de Verdi) și Lucia *(Lucia de Lammermoor* de Donizetti) realizate cu mare succes pe scena Operei Române.

Se cuvine a rezerva cîteva rînduri și celor ce au organizat și îndrumat aceste spectacole.

Creierul (și inima) întregii acțiuni l-a constituit conf. univ. Alexandru Fărcaș care, cu migală și perseverență, repetiție de repetiție (și au fost nenumărate și epuizante), a clădit întregul edificiu, neadmițînd nici un compromis, cerînd fiecărui interpret maximumul ce îl poate da.

Scenografia și costumele, asigurate de Gh. Codrea, au creionat o atmosferă veridică, fără a fi prea încărcată, un rococo plăcut și reconfortant — în saloane — și o scenă aerisită, de largă respirație — în grădină.

Pregătirea muzicală, datorată lect. univ. Șt. Ronai (care a susținut și partea clavecinului) și lect. univ. Valentin Gora, a contribuit într-o foarte mare măsură la reușită.

Nu în ultimul rînd, coregrafia lui Adrian Mureșan (și-a dat concursul și un grup de elevi ai clasei a XI-a de la Liceul de coregrafie) precum și machiajul — conf. univ. Ion Budoiu au sporit farmecul și au accentuat comicul operei mozartiene.

Următoarele spectacole — la Opera Română din Cluj-Napoca, încheind ediția a XIV-a a Festivalului „Zilele muzicale tîrgu-mureșene" și la Casa de Cultură din Odorhei — au fost realizate într-un crescendo continuu, ce a culminat cu cel din seara zilei de joi, 5 iulie a.c. la sala Studio a Conservatorului „George Dima". Avîndu-l ca invitat pe baritonul Mircea Sîmpetrean, acest al șaptelea — și ultim — spectacol a marcat încheierea cu succes a practicii artistice de vară a studenților, constituind chezășia unor viitoare succese.

Cristina-Monica BOTA

IAȘI

Gina Tripa Tăbăcaru

S-a ridicat pentru ultima dată cortina pentru această îndrăgită interpretă vocală, în calitate de membră activă a colectivului ieșean. A fost momentul emoționant al despărțirii oficiale de parteneri și de publicul care s-a vădit și acum receptiv la farmecul nedezmințit al Ginei Tripa Tăbăcaru, o artistă întru totul dăruită scenei, așa cum singură mărturisea în recentul interviu publicat în revista „Cronica". În mod semnificativ s-a „retras" din teatru dînd încă odată viață Violetei, în amintirea debutului la Opera Română din Iași, cu *Traviata*, la 10 martie 1957. Și pe cînd solista evolua într-o continuă creștere a sugestiei emotive, pînă în actul al patrulea al dramei, alături de tenorul Filimon Siminic și de marele nostru bariton Nicolae Herlea (a cărui prezență interpretivă rămîne ca un gest de prețuire pentru sărbătorită), din memoria cronicii ne reveneau aevea imagini ale începutului de acum un sfert de veac și mai bine, cînd se puneau bazele multașteptatului teatru de Operă la Iași. Soprana Gina Tripa s-a înscris printre fondatori apoi, de-a lungul anilor, printre cei devotați, a căror viață a fost intim legată de această scenă.

Gina Tripa Tăbăcaru a interpretat 20 de roluri mari de operă și 13 de operetă, dintre care : Norina *(Don Pasquale* de Donizetti), Lucia *(Lucia de Lammermoor* de Donizetti), Constanța, Suzana *(Răpirea din Serai,* respectiv *Nunta lui Figaro* de Mozart), *Manon* (Massenet), Adela și apoi Rosalinda *(Liliacul* de Johann Strauss), *Silvia* (Kálman), Ana *(Ana Lugojana* de Filaret Barbu), Martha *(Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino). Cunoscîndu-și bine calitățile vocale, s-a menținut cu precădere în repertoriul lirico-ușor, pe care însă l-a reprezentat cu brio. A pus în slujba teatrului ieșean un remarcabil talent actoricesc, un ascuțit simț al contrastului expresiv, trăirea autentică a personajelor create. De aceea jocul ei a captivat, a stîrnit admirația publicului și a criticilor muzicali cu ocazia spectacolelor din țară și a turneelor din străinătate.

La reprezentația de adio, în pofida emoției copleșitoare pe care a resimțit-o, Gina Tripa Tăbăcaru s-a concentrat pentru a lăsa liberă manifestare muzicalității înnăscute, glasului ei plăcut și bine cultivat. Finalul spectacolului a atras o caldă manifestare de simpatie, la care subscrie și semnatara acestor rînduri.

Paula BĂLAN

PIATRA — NEAMȚ

„Vacanțele muzicale" au ajuns, iată, la a XIII-a ediție. Organizate de Conservatorul „George Enescu" din Iași și Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Neamț, ele asigură substanțial orientarea practicii de vară a studenților în direcția adîn-

cirii procesului de integrare a învățământului artistic cu viața social-culturală. În al doilea rînd, o asemenea manifestare contribuie prin consistența și consecvența ei la dezvoltarea activității de educație muzicală a publicului larg în cadrul Festivalului național al muncii și creației, „Cîntarea României".

Ca și edițiile precedente, „Vacanțele muzicale" — 1984 s-au desfășurat în două secțiuni aparent distincte, în esență însă virtual interșanjabile : 1) festivalul muzical propriu-zis ; 2) cursurile de măiestrie muzicală.

Programul festivalului a fost susținut eminamente de studenți și cadre didactice din conservatorul ieșean. Timp de 12 zile (29 iunie — 10 iulie), publicul local a beneficiat de prezența în concerte sau recitaluri a orchestrei de cameră (dirijată de această dată de studenții : Ion Dobrinescu, Leonard Dumitriu și Cristian Rudolf) și a coralei „Cantores Amicitiae" ale Conservatorului „George Enescu", precum și a interpreților (în ordinea aparițiilor) : Alina Pavalache (pian), Costinel Florică — o speranță întru diminuarea penuriei de violoncelişti cu adevărat valoroși — acompaniat de Tatiana Moroșanu, Octavian Cristea (oboi), Florin Melinte și Liviu Bocșan (clarinet), Eremia Brești (fagot), Gheorghe Asavei (corn), Dieter Rell (bariton) — confirmant al seriozității și competenței școlii de canto ieșene —, Dumitru Sipcu (clarinet) — într-o inspirată seară de muzică ieșeană contemporană —, Daniel Manasi (vioară), acompaniat la pian de Gabriela Marcovici, Manuela Potopencu (soprană) și Gabriela Calotă (pian), Constantin Tălmaciu (flaut) și Lucia Popa (pian), Cezara Băncescu(pian), Luminița Ivanașcu (vioară) și Tatiana Botezatu (pian).

Cursurile de măiestrie muzicală au fost conduse, ca de obicei, de Ștefan Niculescu, același distins pedagog, om cu o permanentă și intensă existență culturală care de 13 ani vine la Piatra Neamț în ideea deplină și responsabilă a formării tinerelor generații de compozitori și muzicologi. Interesul cu care au fost urmărite (și întreținute) seminariile dedicate principiilor acusticii moderne, sintetizorului polifonic „Korg polysix" ori audițiilor critice de muzică repetitivă și regresivă (fuga înapoi cum o definește generic dar elocvent *Maestrul*) exprimă oportunitatea prezenței lui Ștefan Niculescu în cadrul „Vacanțelor muzicale", actualitatea demersurilor sale. Domeniului creației muzicale i s-a circumscris și concertul studenților compozitori : Roxana Hașegan și Leonard Dumitriu (clasa Vasile Spătărelu), George Balint (clasa Ștefan Niculescu). Stăpînind în bună măsură tehnicile mai vechi sau mai noi de compoziție, aflați într-o emergență sporită — față de întîlnirile anterioare — a talentului creator, tinerii autori ne-au inoculat curiozitatea unor viitoare întîlniri artistice. Poate chiar la ediția a XIV-a a „Vacanțelor muzicale'.

Liviu DĂNCEANU

CONSTANȚA

Seară omagială

„Zilelor școlii constănțene", aflate la cea de-a treia ediție li s-a asociat un eveniment omagial, organizat de Cenaclul muzical „Ioan D. Chirescu" : sărbătorirea a șase decenii de viață ale compozitorului Dragoș Alexandrescu, conferențiar la catedra de Teorie-Solfegiu-Dictat a Conservatorului din București, președinte al Cenaclului „Ioan D. Chirescu" din Constanța, muzician care s-a implicat cu pasiune și responsabilitate în viața culturală a orașului său natal.

Au luat cuvîntul colegi de la Conservator și foști studenți care au întregit imaginea artistică a celui omagiat. Profesorul Costin Antonescu — director al Centrului județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă —, compozitorii Ștefan Niculescu și Dan Buciu, lectorul universitar Alexandru Popescu-Mihăiești, profesorul Dem. Diaconescu (secretar al Cenaclului muzical) și autoarea acestor rînduri au subliniat aspecte ale personalității sărbătoritului, reliefînd simbioza dintre teoretician și compozitor, dintre cercetător și creator. S-a insistat asupra valorii cursului său de teoria muzicii, caracterizat prin spiritul științific al analizei, prin rigoarea informației. Vorbitorii au evidențiat de asemenea latura componistică mai puțin cunoscută, deși nu mai puțin demnă de atenție. S-a subliniat preferința compozitorului pentru atmosfera modală, arhaică a folclorului dobrogean prin apelul la modurile cu trepte puține, procedeu confirmat în urma interpretării *Nonetului* său, lucrare structurată pe arhetipuri modale, un adevărat „poem al prepentatonicelor".

Vorbitorii au subliniat calitatea de dascăl a lui Dragoș Alexandrescu, prestanța, calmul, seninătatea pe care i-o înlesnește firea și i-o aprobă competența. Din rîndul oratorilor, foștii studenți au amintit prezența sa calmă, încurajatoare alături de cei ce tindeau să *cunoască*, avînd permanent în fața ochilor exemplul unei modestii erudite.

Încheiată cu un concert în cadrul căruia au participat formații corale, orchestrale, de cameră, grupuri vocale, soliști instrumentiști etc. și al cărui repertoriu a cuprins în special lucrări purtînd semnătura celui sărbătorit, seara omagială Dragoș Alexandrescu s-a înscris în amintirea publicului, ca un eveniment de seamă al vieții muzicale constănțene.

Mira BĂLAN

Repertoriul discografic Electrecord

Ne propunem instituirea unei rubrici pe care o dorim permanentă — fie numai din motivul că Electrecordul lucrează cu „foc continuu" — și care să permită discofililor accederea la un catalog ge-

neral din care să absenteze doar aspectul extra-muzical (literatura, de pildă), să propună opțiuni prin afectarea unui spațiu suplimentar discurilor-eveniment. (E drept că de la bun început ne asumăm o responsabilitate sporită față de reprezentarea și consemnarea fenomenului componistic românesc). Prin urmare, demersul nostru se motivează atît prin funcția lui compulsivă și acreditoare cît și prin funcția valorizatoare, evaluatoare (cea din urmă survenind din actul electiv, inevitabil marcat de infiltrații subiective). Cel mai dificil lucru este, acum la început de drum, tragerea liniei de la care se va lua startul. Și pentru că, oricum demarcația va fi arbitrară, vom inaugura serialul nostru cu anul discografic 1983. (Aceasta, pentru ca să avem totuși posibilitatea unor recuperări dar și pentru ca să facilităm apropierea demersului de prezent, singurul timp în care se poate proba legitimitatea unei cronici). Așa dar, vom deschide seria repertoriului de noi discuri Electrecord cu cele lansate în trimestrul I, 1983. ST—ECE 02103 este un L.P. care se circumscrie intențiilor meritorii ale casei noastre de discuri întru restaurarea creației pionierilor muzicii românești, în scopul valorificării moștenirii culturale pe care o deținem și de care trebuie să dispunem. Muzica recuperată aparține, de această dată, lui Eduard Caudella : *Dochia*, baladă pentru orchestră, poemul *Amintiri din Carpați* și opera *Petru Rareș* (fragmente) ; restituirile sînt făcute (în ordinea aferentă enumerării titlurilor) de orchestra simfonică a Filarmonicii din Sibiu, dirijor Petre Sbârcea, a Filarmonicii „Moldova" din Iași, dirijor George Vintilă și de ansamblul Operei din Iași, driijor Traian Mihăilescu, soliști Ion Iorgulescu, Ion Prisăcaru și Gheorghe Bădulescu. O nouă simfonie de Wilhelm Berger — *a XIII-a* „Simfonia solemnis" — este imprimată pe discul ST-ECE 02104 ; monumentalitatea lucrării rezidă (ca în majoritatea opusurilor compozitorului) din vocația evidentă pentru arhitecturi sonore spectaculoase, pentru gestul amplu, Wilhelm Berger fiind, înainte de toate, un constructor de forme generoase, monolite totodată, în ciuda impresiei de continuă disertație și de accentuată stufozitate pe care o degajă. Faptul devine relevant în interpretarea oferită de orchestra simfonică a Filarmonicii „Banatul" din Timișoara condusă de Remus Georgescu, muzician care, iată, apare în programul discografic al acestei perioade și în calitate de compozitor. Discul ce îi este dedicat (ST-ECE 02107) are gravat pe șanțurile sale oratoriul *Cîntare străbunilor* pentru soliști, recitatori, cor și orchestră. Iar interpreții (puteau fi oare alții ?) sînt tot cei timișoreni. Deci aceeași orchestră, același dirijor (în persoana compozitorului) cărora li se adaugă corul Filarmonicii „Banatul", dirijor Diodor Nicoară și soliștii Virginia Manu, Ioana Mogoș, Larisa State Mureșan, Victor Adillo Cimbru. O performanță deosebită realizează Electrecordul prin editarea discurilor de autor (ST-ECE 02105) semnat de Myriam Marbe incluzînd *Concertul pentru clavecin și 8 instrumentiști* (interpret Adrian Tomescu și un ansamblu instrumental dirijat de Anatol Vieru) — lucrare ce aproximează o sonată în care două teme se identifică cu două tipuri structurale opozabile : coralul — *giusto* și recitativul — *rubato* —, *Serenata pentru orchestră* (interpretată de orchestra simfonică a Filarmonicii „G. Dima" din Brașov, dirijor I. Ionescu-Galați) — ce se ordonează în valuri sonore purtătoare de elemente aperceptive prin care se manipulează favorabil experiența cognitivă a ascultătorului —, și *Timpul regăsit* — lucrare (interpretată de formația „Consortium violae", căreia i-a fost, de altfel, dedicată) unde ethosul muzical rezultă din dihotomia existentă între melodiile originare (aparținînd „Școlii de la Putna") și forma lor sublimată. Un alt disc de aur (ST-ECE 02106) ne propune Tiberiu Olah. El cuprinde lucrări cvasi-inedite — *Timpul memoriei* pentru două piane și ansamblu instrumental (Dan Grigore, Alexandrina Zorleanu și ansamblul condus de Emil Simon), *Invocații II* („Musica Nova"), *Spațiu și ritm* pentru percuție (Iosif Fodor, Gabi Teodorescu, Dumitru Florea, dirijor Iosif Conta) —, și o reeditare — *Sonata pentru clarinet solo (Aurelian Octav Popa)*. Doi compozitori, două atitudini componistice complementare, opuse chiar, sînt semnalmentele discului cu indicativul ST-ECE 02108. Pe de o parte Șerban Nichifor și „fuga sa înapoi" (ca să folosim sintagma lui Ștefan Niculescu) caracteristică operei *Domnișoara Christina*, după Mircea Eliade din care memoria discului reține cîteva fragmente, pe de altă parte Călin Ioachimescu și explorările sale din cîmpul armonicelor naturale (*Oratio II* pentru suflători, percuție și mediu electronic) or credința într-o „mouth-music" de filiație folcloric-tradițională (*Descîntec* pentru voci, corzi și percuție). Interpreții acestui disc sînt Valeria Gagealov — recitatoare, Sevastița Lipoczi — flaut, Șerban Nichifor — sintetizator, respectiv ansamblul „Omnia", dirijor Marin Soare. Creația universală este reprezentată printr-o serie de apariții discografice de certă profesionalitate a interpretării și fidelitate a redării : *Cvartetele de coarde op. 76, nr. 1, și nr. 2* de Joseph Haydn (ST-ECE 02109) restituite de cvartetul „Voces" din Iași, ciclul de lieduri *Frumoasa morăriță* de Franz Schubert (ST-ECE 02110) — interpreți baritonul Ionel Pantea și pianistul Ferdinand Weiss —, *Simfonia I* de Robert Schumann (ST-ECE 02112) avîndu-i ca protagoniști, din nou, pe dirijorul Remus Georgescu și orchestra filarmonicii timișorene. Serafim Antropov propune un disc (ST-ECE 02111) alcătuit din opuri destinate violoncelului semnate de Bach, Musorgski, Cui, Buicliu, Pașcanu. Cîteva dublu L.P.-uri continuă seria înregistrărilor integrale a creației lui Chopin (de data aceasta *Concertele pentru pian nr. I și II* și *Scherzo nr. 2, op. 31*, solist Dan Atanasiu — ST-ECE 02113 și ST-ECE 02114) sau Rossini (din care, iată, au apărut *Sonatele pentru orchestră de coarde* în interpretarea orchestrei de cameră a Filarmonicii din Brașov, dirijor I. Ionescu-Galați — ST-ECE 02113 și ST-ECE 02114). Cîteva lucrări simfonice în tălmăcirea lui Antonin Ciolan sînt imprimate pe dublul album ST-ECE 0551 și ST-ECE 0554 ; este vorba despre *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski și *Simfonia I* de Brahms în care dirijorul se află la pupitrul Filarmonicii din Cluj-Napoca. Muzica de operă este larg reprezentată prin discurile consacrate unor prestigioși soliști ai scenelor noastre lirice : Mariana Cioromila (ST-ECE 02117), Corneliu Fânățeanu (ST-ECE 02118), Iulia Buciuceanu (ST-ECE 02119), și deasemeni, printr-un disc conținînd coruri celebre din opere (ST-ECE

02120). Și pentru că am ajuns la muzica corală să menționăm setul de discuri (ST-EXE 02121, 02122, 02123, 02124, 02125) dedicat cîntecului patriotic, ca, de altfel și cele două discuri purtînd genericul „Mesaj de pace din Carpați" (ST-EXE 02101, 02102). „Formații corale feroviare" (ST-EXE 02127) și „Cîntec drag" (ST-EXE 02128) sînt, de asemeni, discuri pe care Electrecordul le oferă iubitorilor muzicii corale. În continuare vom trece în revistă repertoriul discurilor de muzică ușoară lansate în perioada la care ne referim : „Melodii '82" (ST-EDE 02137, 02138, 02139, 02140), „Cîntecul nostru" — un disc avîndu-i ca interpreți pe Dorina Drăghici și Nicu Stoenescu (ST-EDE 02141), „Iubesc tangoul" (ST EDE 02142), „Speranță și vis" — cantautor Mihai Constantinescu (ST-EDE 02148), cărora li se alătură „Happy harmonica" — un disc cu muzică de divertisment interpretată la acordeon de Nicolae Florian (ST-EDE 02147). În sfîrșit, muzica populară este prezentă într-un număr important de înregistrări. Seria discurilor destinate folclorului naționalităților conlocuitoare este continuată printr-un L.P. cu muzică populară de dans maghiară (ST-EPE 02168). Un cuvînt favorabil pentru inițiativa Electrecordului de a restaura comorile folclorului muzical românesc cel mai autentic, inițiativă care se confundă, în ultimă instanță cu un necesar act de tezaurizare. O nouă concretizare a acestui demers este discul dedicat tarafului tradițional din Bucovina (ST-EPE 0264).

Liviu DĂNCEANU

DE PESTE HOTARE

40 de ani de creație muzicală socialistă

Diversitatea de genuri, numărul mare de autori, fondul remarcabil de resurse muzicale, amplul domeniu tematic, legătura cu ascultătorii realizată pe căi diferite, dar în principiu adusă invariabil la zi și posibilitățile crescînde de receptare ale aceluiași public, acestea sînt trăsături de bază ale culturii muzicale bulgare contemporane. Și toate acestea se fac remarcate încă de la început. La cîteva zile doar de la victoria asupra fascismului, începe să cunoască înflorirea un nou gen muzical în muzica bulgară, cîntecul de masă, iar genuri foarte puțin abordate pînă atunci — oratoriul, cantata, se fac remarcate în practica muzicală ; chiar și în cadrul unui gen bine determinat încep să se afirme cu forță creatoare compozitorii ; în concerte instrumentale care au cunoscut o mare dezvoltare sau în concerte pentru diferite instrumente ; dar tot în acest timp apar și genuri noi, cum sînt simfonia concertantă, concertul pentru orchestră și altele. Iar cîntecul de masă, prin esența sa creația cea mai democratică a eliberării, s-a dezvoltat, de la marșul de luptă inițial, în direcții diferite : a devenit cîntec liric, al țărănimii, umoristic... Totodată și sub aspect tehnic și structural — după elementele sau principiile de constituire — se poate distinge o poartă larg deschisă spre noi și interesante fenomene în muzica contemporană (de exemplu simfonismul cameral sau interacțiunea între forme și genuri).

Dar ceea ce a caracterizat în cea mai mare măsură creația în primii ani ai eliberării, lăsîndu-și amprenta sa trainică a fost conținutul eroic, de luptă. Acesta a fost o necesitate a timpului, care s-a impus compozitorilor la cererea marelui conducător al maselor, care a fost Gheorghi Dimitrov : „reflectarea în noile creații muzicale a luptei eroice a maselor împotriva fascismului înainte de 9 septembrie precum și a avîntului creator din timpurile noastre în toate domeniile vieții".

Nu se poate spune că înainte de revoluția socială trecutul eroic sau unele momente deosebite de luptă, care cu greu au trecut dincolo de cenzură, nu au marcat imaginația creatoare a muzicianului bulgar. Dar după 9 septembrie 1944 noile condiții — noile cerințe ale timpului — au determinat un avînt bărbătesc, un adînc respect pentru cei care și-au jertfit viața pentru libertate. Iar viața de zi cu zi care exalta tradițiile revoluționare, consolidate prin soarta istorică a poporului bulgar, au determinat o tematică eroică, inspirată din actualitate. Ea a stăpînit conștiința creatoare a multor autori și, spre deosebire de metoda ușor cronicărească de pînă atunci, precum și de cea a începuturilor populare epice, ea a devenit acum un element dramatic activ. Iar limitele începuturilor de luptă revoluționară s-au lărgit : creatorii s-au inspirat din epopeea națională din aprilie 1876 împotriva jugului otoman și s-au avîntat și mai adînc în secole, pretutindeni unde strălucesc paginile de fapte vitejești.

Alt fapt de mare importanță care a influențat creația muzicală în primii ani de după revoluție a fost marele acces, pentru prima dată în istoria poporului bulgar, atît de categoric și nemijlocit al maselor largi populare la valorile artistice. De aici decurge și necesitatea accesibilității la mijloacele muzicale de exprimare, care accesibilitate nu se teme să accepte tradițiile din vremuri vechi, acele tradiții care să poată să contribuie integral la o muzică națională în conținut și socială în orientare. Cunoscută deja, de la primii pași ai artei profesionale de compoziție, apropierea de schemele existente, de formele și mijloacele de expresie se îmbină cu noua tematică. Influența experienței acumulate în muzică în lumea întreagă s-a exercitat uneori cu multă măiestrie, în stilul național muzical bulgar.

Stil care de mult timp devenise flacăra luptei național-democratice, iar după marea cotitură din viața socială, s-a impus cu adevărată demnitate.

Într-un astfel de moment reprezentativ pentru eroismul poporului bulgar și al omului în general s-a constituit și prima operă bulgară, care a fost prezentată pe scenă după 9 septembrie 1944, Momcil de Liubomir Pipkov, începută în condițiile luptei antifasciste și terminată în ajunul victoriei. Distingem aici legitățile esteticii de după revoluție, prin ideea eroului pozitiv, impusă cu deosebită claritate și prin concluzia optimistă a tragediei. Jaloanele

orientării eroice se pot urmări mai departe la nu numai un singur reprezentant remarcabil al creației bulgare componistice : Petko Stoianov, Pancio Vladigherov, Filip Kutev, Marin Goleminov, Veselin Stoianov, Alexandăr Raicev și puțin mai tîrziu Constantin Iliev, Vasil Kazangiev, Țvetan Țvetanov, Dimităr Hristov și mulți alții. Majoritatea acestor realizări au fost orientate adesea spre simfonismul programatic și spre genul vocal-simfonic. Odată cu aceasta eroismul conviețuiește cu lirismul, dramatismul și optimismul în fața vieții avîntate. Dar aveau să urmeze și schimbări, care au dus la mari tensiuni, spre o mare amploare emoțională și la lărgirea orizontului în perceperea realității. Dar și în anii noi, mai tensionați, mai complecși sub aspect muzical, care au urmat, eroismul și romantismul revoluționar și-au menținut puterea lor de influență. O experiență valoroasă s-a acumulat în prima perioadă, perioada de inceput care se poate numi „deceniul cîntecului de masă", datorită influenței unui astfel de tip de intonații asupra unei mari părți a creației, precum și asupra genurilor mari.

Pe de altă parte, în mersul său impetuos spre dezvoltare, muzica bulgară se apropia de noi țărmuri, deoarece în viață au avut loc prefaceri și deoarece cultura publicului, gustul și cerințele acestuia nu puteau rămîne la același nivel. Lărgirea perspectivelor creației muzicale bulgare a fost rezultat al depășirii dogmatismului : tot ceea ce s-a creat nou în muzica Republicii Populare Bulgaria s-a adăpat la o sursă binefăcătoare în viața socială, care adesea a fost numită în mod figurat „vîntul din aprilie". Memorabila plenară a C.C. al P.C.B. din aprilie 1956 a pus capăt încălcării normelor leniniste în viața de partid. Ea a jucat un rol înnoitor și în artă și continuă să joace mai departe și azi. Orizonturi nebănuite li s-au deschis creatorilor, tineri care abia se formează cît și celor nu foarte tineri. Arta muzicală a început să înflorească pe un drum drept, plin de contradicții, dar ea rămîne pretutindeni activă, prezentă. S-au ivit, desigur și pericole —, nu a trecut neobservat neprincipialul „modernism" de dragul modernismului, lauda fără de critică a neobișnuitului, a supraoriginalului, a nemaipomenitului, ceea ce a adus pericolul stimulării creației formale, gratuite. Un neajuns al acestei libertăți afirmate în experiment a fost îndepărtarea și chiar desprinderea de masă. Și, desigur, dezvoltarea a negat această tendință, care ar fi sufocat continuitatea trecutului, legătura cu tradițiile. Interesul renăscut pentru folclor — ecoul metodei creatoare în condițiile actuale pe care l-au anunțat cu înțelepciune pionierii artei muzicale profesionale bulgare, la sfîrșitul secolului trecut și începutul acestui secol — vorbește chiar el despre dimensiunile grandioase în care s-a dezvoltat în zilele noastre creația muzicală bulgară.

Culori diferit asociate înfrumusețează grădina bogată a culturii muzicale socialiste a noii Bulgarii. Noile valori create de geniul popular și moștenirea creației unor remarcabili compozitori bulgari din trecutul îndepărtat și mai puțin îndepărtat, acestea sînt două surse de bază ale strălucirii și vitalității celor mai frumoase lucrări ale muzicii bulgare contemporane, care s-a încununat cu succese deosebite în cei 40 de ani care au trecut. Totodată în decursul celor patru decenii arta muzicală a Bulgariei socialiste a preluat tot ce a fost mai bun în cultura muzicală internațională, de la marile cuceriri ale țării sovietice și ale celorlalte popoare care au pornit pe drumul înnoirii multilaterale ; s-a creat o adevărată unitate dialectică național-internațională. Dezvoltarea culturii muzicale nu a avut loc, firește, fără lupte, fără contradicții. Nu are loc nici astăzi. Problemele nu sînt puține în timpul nostru, în genul muzicii ușoare, spre exemplu sau probleme ale genului muzicii ambientale, căreia recent i-a fost dedicată plenara specială a Comitetului Culturii. Îmbucurătoare este marea bogăție creatoare a compozitorilor bulgari contemporani, reprezentînd generații diferite. Și gîndul ne duce la concluzii optimiste, care ne fac să ne gîndim la anii rodnici de căutare și descoperire a celei mai bune căi pentru a crea o muzică de mare valoare de idei și artistică. Arta muzicală bulgară contemporană răspunde și la sarcinile puse insistent astăzi în fața întregii noastre societăți privind calitatea producției, care și-au găsit exprimare în activitatea și în hotărîrile Conferinței naționale a Partidului din martie a.c., în programul ei pe termen lung și în deviza ei conducătoare : „Calitate înaltă în tot și oriunde".

Realizările creației componistice bulgare, perspectivele dezvăluite ei dau naștere unor gînduri în concordanță cu atmosfera sărbătorească a zilelor aniversării a patruzeci de ani de la constituirea patriei socialiste.

Ivan VEZNEV
Redactor șef adjunct la revista „Bilgarska Muzika"

Prezențe românești

Concertul pentru flaut, violă și orchestră de Liana Alexandra a fost executat în primă audiție în Statele Unite ale Americii în cadrul concertelor de muzică contemporană organizate de Universitatea din Michigan și avîndu-i ca soliști pe Jennifer Keeney — flaut și pe Karie Prescott — violă. Conducerea muzicală — Carl St. Clair.

★

În cadrul Cursurilor de vară de Muzică Nouă de la Darmstadt ediția 1984 au fost prezentate în concerte și audiții colective lucrări de Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Liana Alexandra, Carmen Cârneci, Sorin Lerescu, Doina Nemțeanu-Rotaru, Ulpiu Vlad și Serban Nichifor. A participat cvintetul de suflători *Concordia* din București și violistul Ștefan Gheorghiu. Prezența artiștilor români a suscitat un deosebit interes.

★

Lucrarea Oratio II de Călin Ioachimescu a fost distinsă cu *Kranichsteiner Musikpreis* în cadrul acelorași Cursuri de vară. Este primul premiu obținut de un compozitor român în edițiile acestei prestigioase manifestări internaționale.

Cu prilejul Concursurilor internaționale de interpretare muzicală de la Stresa (Italia) din vara aceasta, profesoarei Zoe Popescu, de la Liceul de artă „George Enescu" din București, i s-a decernat cupa artistică „Euclide Spantaconi" pentru cele mai multe premii I absolute obținute de elevii ei la ediția din anul trecut a acestor întreceri artistice. În 1983, elevii pianiști ai profesoarei Zoe Popescu au cucerit : Premiul I absolut — Maria Luiza Botez (9 ani, cl. a IV-a). Premiul I absolut — Cristina Tomescu (13 ani cl. a VII-a).

Rep.

Itinerar muzical estonian

9 iunie... Sfîrșit de săptămînă... Moscova. Gara Leningradskaia. De aici, tot într-un iunie, acum 26 de ani, m-am suit pentru prima oară, într-o *Krasnaia Strelia* ce duce în orașul de pe Neva...

Moscova. Gara Leningradskaia.

Pe linia a 3-a este anunțat trenul spre Murmansk. Visez, o clipă, o noapte albă la Cercul Polar.

Pe linia a 9-a este trasă garnitura pentru Tallin. Urc în vagonul 14. Compartimentul 10. Un pat alb. O îmbietoare masă de lucru. Un samovar aburind. Cîteva plicuri cu ceai gruzin cules în vara trecută. Sînt pregătit pentru 14 ore de drum. O carte este întotdeauna cu mine. Niciodată nu mi-am dorit mai mult. La orele 18,40, trenul se pune în mișcare. După 25 de minute ieșim din perimetrul Moscovei... Pe șoseaua ce merge paralel, un indicator anunță Klim. Cu ani în urmă am trecut pe aici spre casa lui Ceaikovski.

Este seara tîrziu. Soarele nici gînd nu are să apună. La ora 22 trecem peste Volga... Îmi amintesc pagini întregi din *Călătoria de la Petersburg la Moscova a* lui Radiscev. Pădurile de mesteceni, învăluite în noaptea albă, mă cheamă continuu.

Vă puteți imagina sute, sute de kilometri de mesteceni ? Ici, colo, o gară, o localitate. Noaptea coboară doar pentru 2—3 ore. Sîntem aproape de solstițiu. În zori, gările au de acum denumiri estoniene... Simt curînd boarea Balticei.

La orele 10, turnurile Tompeii anunță apropierea Tallinului.

Prietenii de la Uniunea Compozitorilor estonieni știu că am venit pentru a le asculta muzica, dar ei știu în același timp că muzica Estoniei nu poate fi înțeleasă decît în contact cu pămîntul, cu istoria, cu insulele Golfului Finic...

În camera de la etajul 21 al celebrului hotel Viru, găsesc programul de lucru pentru cele trei zile... Ore de audiții, de spectacole, alternate cu ore de plimbare pe străzile Tallinului, prin muzeele marelui port.

De la etajul 21 văd golful în toată splendoarea sa. Helsinki este „peste drum". Hotelul este plin de altfel cu vizitatori din Finlanda. Spre Sud se zăresc turnurile încărcate de taine ale orașului vechi.

Curînd sînt în sala de audiții a Uniunii Compozitorilor estonieni. Privesc curios un catalog. Sute și sute de nume de muzicieni. Zeci de simfonii, piese concertante, lucrări lirice, piese corale, muzică pentru pian, pentru diverse ansambluri camerale. kos și Piaske, aleg o piesă intitulată *In Es* pentru două piane.

De pe un alt disc alăturat de pe coperta căruia mă privește chipul ce deschide parcă din pagini de Kallevala a lui Lepo Semura mă așteaptă o amplă simfonie structurată numai în două mișcări, o piesă de 40 de minute intitulată *Pantomimă.*

Ascult vrăjit de adîncimea scrutărilor, de modul de legare al sonorităților, de rigoarea dar și de poezia formelor...

Toate prezentările de pe discurile lui Semura, încep la fel. ... Lepo Semura, ultimul elev al lui Heino Eller... Dar cine-i Heino Eller ?... De un sfert de veac mă trezesc sau mă culc cu muzică sau cărți despre muzică și ce uriașă-i încă neștiința mea muzicală... Mi se pun la dispoziție volume, dicționare, broșuri, fișe. Cînd le voi putea răsfoi ? Lepo Semura îmi ghicește neliniștea... Dar el știe că cea mai bună înțelegere a compozitorilor și istoriei muzicii tot în portative o voi găsi. Stăm amîndoi lîngă un superb pian *Estonia,* (încă în anii celui de al patrulea deceniu, la Tallin existau 3 fabrici de piane cu o excelentă mecanică pe atunci importată din Anglia), stăm amîndoi lîngă un superb *Estonia* și-mi cîntă pagini din creația lui Eller... Revin în minte Gaade, Grieg, clasicii ruși ai veacului trecut... dar e și o culegere nouă, necunoscută mie... Curînd, voi avea reala dimensiune a acestei muzici... Lepo Semura înțelege nevoia de a alterna audiția cu contactul direct cu pămînturile Estoniei... Peste cîteva minute *Lada* lui Semura ne poartă spre centru și înainte de a pătrunde pe porțile vechiului oraș ne așteaptă sălile muzeului... Adun informații... leg date... Reaud pagini de muzică... Un geograf arab, Idrisi, notează în al XII-lea veac așezarea Tallinului numindu-l Kolivan ...Cronicarul Henri Letonul, îl numește în același timp, Lindanise... Numele de Tallin vine de la Taan linn — oraș danez... Așa-i spuneau cuceritorii danezi în secolul al XIII-lea... La 1285, Tallin este deja oraș hanseatic... La 1345 teutonii cumpără așezarea de la danezi... În veacurile XVI, XVII vin suedezii... Tallin ademenește... Este pe drumul ce leagă Novgorodul de lumea baltică... În secolul al XIX-lea, Tallin este unul din cele mai dezvoltate orașe industriale ale Mării Baltice. Urmele istoriei sînt peste tot... Din fericire, printr-un complex de împrejurări, spre deosebire de alte mari orașe de pe acest meridian, monumentele Tallinului au rămas intacte și în anii celui de al 2-lea război mondial. Urc spre Toompea, orașul vechi ce a luat numele fortăreței ridicată în anul 1929.

Iată celebrul turn Hermann... Turnurile Landskron, Pilstiker... Un altul, *Kiek in de Kö...* în estoniană... „privește în bucătărie". E ridicat în 1420 și de la înălțimea lui puteai într-adevăr privi în toate bucătăriile... Iată vechiul Dom durat la 1223, e ascuns de Neitsitron... Vechea școală a Domului adăpostește acum Școala de coregrafie... Straniu de nou mi se pare un vals de Chopin ce răsună prin ferestrele școlii în Piața Domului... Cobor în Orașul de Jos... Și Evul Mediu și Renașterea și perioadele moderne sînt prezente... În fața Primăriei mă întîlnesc cu un grup de turiști români, în vizită la Tallin. ...Privim cu toții mirați farmacia ce funcționează în aceeași clădire continuu de la 1422... În sălile primăriei voi

Mii de discuri, de benzi de magnetofon... Ce bucurii mă aşteaptă ? Ce să aleg ?

Mă însoţeşte continuu pe pămînt estonian Lepo Semura, compozitor, profesor. Născut în 1950. Înalt, blond, cu barbă de wicking, cu lumini adînci în ochii albaştri ca marea golfului în această zi de iunie fierbinte. Lepo Semura vorbeşte dezinvolt cinci limbi dar tot în faţa pianului ne descurcăm mai bine. Din complezenţă, cer pentru o primă audiţie, o lucrare a sa. De pe un disc cu muzică pentru două claviaturi, interpretată de doi pianişti estonieni, Sareveni seara... O excelentă de muzică veche... *Hortus musicus*, o mîndrie a estonienilor, va cînta muzica ce atît de bine mi se pare că se potriveşte aici, a veneţianului Gabrielli.

Continui să colind străzile... Ce minunată e casa construită de Berut Notke din Lubeck în 1483 ! Sculpturile de lemn s-au păstrat şi sub vînturile iernii... Pe clădirea unei vechi confrerii sînt toate semnele Renaşterii... La capătul străzii Pikk se ridică gotica Oliviste, menţionată în anul 1267... Iată şi o casă de locuit rămasă de la 1400. De ce s-o fi numit Trei surori ?... De unde vine numele acestei vechi străzi... Lai ?

Ce frumos sună Müürovahe !

Peste cîteva ore sînt din nou în sala de audiţii. Peste alte ore, la Operă, la Filarmonică, la Conservator... Două albe nopţi cutreier cartierele de pe ţărm. Kadriorg. Pirita. Într-o pădure, mă plimb prin cel mai frumos cimitir întîlnit prin continente. Gloriile Tallinului se odihnesc într-o pădure străveche, pe ţărmul mării, sub cîte o piatră ce le aminteşte doar numele. Nici un monument, nici o alee. Pădure, flori de pădure şi umbre... La Pirita vizitez un uriaş amfiteatru în aer liber. La fiecare doi ani, se întîlnesc aici, în întreceri artistice, toate corurile, toate ansamblurile corale ale Estoniei. Iată monumentul în cinstea lui Kreutzwald, cel ce a cules poemul Kalewivipoeg. Palatul Kadriorg adăposteşte Muzeul de Artă. Pe aproape este monumentul Rusalkăi, ridicat în 1893 de Amadus Adamson...

Istoria, numele locurilor îmi devin tot mai familiare...

Continui să ascult acorduri estoniene. Revin în sala de audiţie.

Lepo Semura mă poate purta acum mai departe în vechea şi noua muzică a pămîntului estonian... Am fondul aperceptiv necesar... Înţeleg parcă tot mai adînc muzica scrisă de Aarne, Eller, Hellat, Järvela, Külaapea, Kuulberg (Matti Kullberg, întîlnit prin 1980 la Festivalul de la Tg. Mureş), Laan, Maasiki, Normet, Ojakäär, Poldmäe, Räästas, Veligo Tormis, Uuve Ustalu, Valdeko Viru... Nume de legendă... Simfonii, piese concertante, sonate, cvartete... Muzică temeinică, Lepo Semura îmi creionează pagini de vibraţie... În 1797, la Tallin era prezentat *Don Giovanni* de Mozart... La începutul secolului trecut, David Wirkaus organizează concerte cu un ansamblu de suflători. La Tartu, un alt mare oraş al Estoniei, are loc în 1869, un festival de muzică corală cu ecou internaţional. În anul 1885, apare prima revistă muzicală estoniană, *Laulu ja Mängu Leht*. Pe la 1896, 1897, Rudolf Tobias, Arthur Kapp, Alexander Läte scriu uverturi intitulate *Iulius Cesar, Don Carlos, Kalevala*...

În anul 1900, o impunătoare falangă de compozitori, Mihkel Lüdig, Artur Juhan Aavik, Peeter Süda, Gyruilus Kreek, Heino Eller sînt formaţi în Conservatorul din Sankt Petersburg... Din 1913 sînt organizate săptămînal la Tallin concerte simfonice, spectacole lirice...

Acum ascult altfel totul... Şi *Preludiile* lui Mart Saar şi o *Simfonie corală* a lui Velio Tormos şi muzica încărcată de patos şi de inedite sonorităţi, cu stranii sintetizatoare şi răvăşitoare combinaţii, ale unor tineri creatori... Mati Kulberg, născut în anul 1947, Erki Tuur, născut în anul 1960...

Îmi încarc valiza cu partituri, cu discuri... Itinerariul estonian a luat sfîrşit. Trei zile de documentare muzicală. Duc însă cu mine comori de sunete, de simţire, căldură, putere emoţională, ce-mi vor fi poate aproape ani...

Iosif SAVA

Impresii din Italia

Nu de mult am avut prilejul de a vizita cîteva oraşe ale Italiei şi Austriei. Nu voi insista asupra activităţii intense, variate, cu programe cuprinzătoare — a Conservatorului „Santa Cecilia" din Roma, a Academiei muzicale Chigiana din Siena, a Conservatorului din Perugia, a Conservatorului „Benedetto Marcello" din Veneţia, sau a teatrelor de operă din Roma, San Carlo din Napoli, La Fenice din Veneţia etc., ce se aflau în plină stagiune. Mă voi opri asupra impresiilor culese din cîteva biblioteci importante ale Italiei, pe care le-am frecventat şi în care am avut fericitul prilej de a pătrunde ca cercetător şi a zăbovi în faţa unor manuscrise de mare interes pentru cultura muzicală veche, însă cu contingenţe vădite la cultura muzicală medievală românească.

În Roma am poposit desigur la Academia di Romania, un edificiu impunător. atît prn arhitectură, cît şi prin activitatea sa artistică şi culturală. Creaţie a două personalităţi ale culturii româneşti — Nicolae Iorga şi Vasile Pîrvan — Academia di Romania este înzestrată cu o bibliotecă impresionantă, atît ca număr de volume, cît şi ca valoare de opus. Am avut bucuria să constat că foarte multe lucrări de muzică şi muzicologie românească, tipărite în R. S. România se află catalogate şi expuse lecturii tuturor celor care frecventează această bibliotecă. Şi nu mică mi-a fost mirarea cînd printre cititori am descoperit nume ale unor muzicieni italieni sau ale unor studenţi de la Conservatorul Santa Cecilia din Roma. Acest aspect mi s-a părut şi mai revelator în seara zilei de 19 martie a.c., cînd printre cei care au umplut sala de concerte a Academiei di Romania din Vale Giulia (parcul Borghese), se aflau şi muzicieni italieni ,amatori să audieze conferinţa subsemnatului despre „Muzica bizantină în Ţările Române", conferinţă însoţită de exemplificări adecvate după vechi manuscrise bizantine aflate în ţara noastră (sec. XI—XVIII). Am vizitat Biblioteca Vaticană şi am cercetat, la secţia de manuscrise un celebru Theoriticon bizantin din secolul al XV-lea, *Ms. barb. grec 300*, semnalat cu mulţi ani în urmă de Ioan D. Petrescu, şi descris, ca fiind una dintre cele mai vechi gramatici ale muzicii vechi bizantine,

de Lorenzo Tardo Ieromonaco, de la Grottaferrata, prieten și colaborator al lui I. D. Petrescu. Acest Theoriticon prezintă mare interes pentru o cercetare comparată a semiografiei muzicii vechi bizantine ; punîndu-l alături de alte gramatici aflate în manuscrise românești — cum ar fi de exemplu *Ms. III-88*/B.C.U. Iași (sec. XVI) și *Ms. 293*/B.A.R. (sec. XVIII) — *Ms. barb. grec 300* ne oferă posibilitatea unei cercetări comparate și evolutive a semiografiei muzicii vechi bizantine, dar și a structurii modale a acestei atît de mult controversate arte. Am copiat ultimele file ale manuscrisului, care-mi lipseau din fotocopiile primite în dar de la I. D. Petrescu, cercetînd în continuare și alte manuscrise bizantine catalogate în această celebră bibliotecă : *Ms. barb. gr. 301* (un Irmologhion din secolul al XVI-lea, conținînd cîntări de Ioannes Kukuzeles), *Ms. barb. gr. 468* (un Antologhion din secolul al XVI-lea), sau manuscrisele cu notație alfabetică din secolele X—XII : Vat. lat. 9496, Reg. lat. 222, Reg. lat. 466, Vat. lat. 5319, Reg. lat. 334 etc., de mare interes paleografic și teoretic muzical.

La Assisi, în Museo Tesoro, este expus un manuscris din secolul al XIII-lea, un Missale frumos ornamentat, cu miniaturi artistic lucrate și cu o notație muzicală lineară quadrată.

La Biblioteca Centrală Națională din Roma din apropierea Universității (mai bine zis a Cetății universitare), condus tot de profesoara Sabina Teiuș, am cercetat carte veche muzicală, partituri de muzică gregoriană, reviste rare de etnomuzicologie cu numeroase implicații în vechile obiceiuri folclorice românești, etc., fiind impresionat de excelenta organizare a acestei imense biblioteci și de rapiditatea cu care ne-au fost puse la dispoziție cărțile dorite.

După un prea scurt popas în Florenza, m-am oprit la Siena, unde am avut fericul prilej de a vizita celebra Accademia musicale Chigiana, din Palazzo Chigi-Saracini (sec. XIII), unde poate fi admirată o superbă colecție de instrumente muzicale din diferite epoci, dar și bustul lui George Enescu, așezat într-una din sălile acestei Accademia.

În Veneția am avut prilejul de a vizita biblioteca Conservatorului Benedetto Marcello, în care era de altfel organizată o expoziție de manuscrise și carte veche muzicală italiană, din epoca renascentistă. Dar impresia cea mai puternică mi-a provocat-o celebra Biblioteca Nazionale Marciana. Aici am luat act de existența celebrului manuscris din secolele XIII—XIV, „Codex cumanicus", în cuprinsul căruia se găsesc și două pagini cu notație muzicală.

La Viena am vizitat, printre altele, secția de manuscrise a celebrei Biblioteci Albertina. Aici se află o copie (numai știmele) a „Cvartetului de coarde op. 22, nr. 1 în mi bemol major" de George Enescu (S. m. 29.095, 49 de file). Aceste știme au fost oferite de Enescu celebrei formații vieneze de cvartet Rosé, care l-a interpretat la București, în anul 1923. Cum au ajuns ele în Biblioteca Albertina nu este greu de presupus, fiind donate (sau vîndute) de cei care au moștenit bunurile materiale ale violonistului și profesorului Rosé. O copie a știmelor — autentificate de Viorel Cosma în 1965 ca aparținînd lui Enescu (adnotarea apare în fișierul bibliotecii) — ne va ajuta să facem din nou o cercetare comparativ-evolutivă a acestui cvartet, confruntîndu-l cu manuscrisul existent în Muzeul muzicii românești, fondul Enescu.

Titus MOISESCU

Globul muzical

Orașul Köln este cel mai important centru de muzică contemporană din R.F.G., se precizează într-un articol din revista *Kultur Chronik* 4/1984. El a devenit Mekka muzicii noi chiar din primii ani după războiul al doilea mondial. Aici evoluau, încă din anii '940, Bernd Alois Zimmermann, Karlheinz Stockhausen, aici au fost atrași ca de un magnet compozitori avangardiști de prin alte locuri : Mauricio Kagel, Ricardo Mandolini, Dimitri Terzakis, José Luis de Delas și mulți alții. Nucleul inițial — puțin numeros și cu o audiență redusă — a evoluat enorm. Datorită activității zelosilor muzicieni, datorită sprijinului Radiodifuziunii, a unor serii întregi de concerte și emisiuni ș.a. muzica a cîștigat un larg auditoriu. În 1981 s-a întemeiat „Societatea pentru Muzică Nouă din Köln", societate ce-și propune nu numai să producă muzică, ci și să pună în discuție natura — individuală și socială — a acesteia. Programul de lucru al societății este deschis cooperării cu muzicieni de pretutindeni.

Muzica ce se practică la Köln este de o largă diversitate — stiluri diverse, influențe „regionale" majore : orientale, esteuropene și bizantine. Sînt numeroase spectacolele multimedia, care dealtfel, prin multiplicitatea sugestiilor și implicării, atrag și formează un public tot mai numeros. Se observă la Köln o preocupare deosebită a compozitorilor față de teme sociale, de un generos umanism. Un exemplu recent, dintre numeroasele posibile, este cantata *Miserere* a lui Vinko Globokar. Muzicienii se ridică tot mai frecvent în apărarea omului și a naturii. O impresie puternică a produs-o la Köln în ultima vreme tînărul compozitor californian John McGuire. Muzica sa este de o rafinată complexitate, dar lipsită de ax structural și de accente (o muzică înrudită cu cea minimală). Intenția : atingerea unei maxime obiectivități, înlăturarea a tot ceea ce este subiectiv. O personalitate a vieții muzicale din Köln este Walter Zimmermann, care a fondat *Studio-Beginner*, autor de succes al unei muzici simple, nu rareori inspirată din folclor. Sub titlul de Întîlniri, radiodifuziunea din Köln (W.D.R.) organizează seri de concerte cu artiști de diverse naționalități. „Întîlnire cu Italia", „Întîlnire cu S.U.A." au constituit ultimele importante subiecte ale ciclului. Se mai află în pregătire o serie de concerte-portret de muzicieni contemporani. Printre primele portrete : K. Stockhausen, B. A. Zimmerman.

*

Recent a fost dată publicității o scrisoare a lui Bernd Alois Zimmermann (1918—1970) acest compozitor singular a cărui faimă este în continuă creș-

tere, scrisoare datată Köln, 12 iunie 1946. Document important pentru poziția estetică a autorului, cît și pentru sugestiile privind ambianța muzicală a acelor momente de început — la Köln și nu numai acolo. Compozitorul se adresează pianistei foarte tinere pe atunci Katharina Wirtz, care îi inclusese în repertoriul ei cîteva piese pentru pian. Este cale lungă de la „starea" acestei scrisori la B. A. Zimmermann cel de mai tîrziu, lector al Universității din Köln și compozitor tot mai prețuit (prezență la Darmstadt încă de la începutul anilor '50 etc.) — însă unele din frazele sale îi explică rectitudinea morală ca artist, refuzul compromisului estetic, ceea ce a și fost motivul unui demaraj profesional-social mai greu. „(...) După părerea mea, ceea ce dă valoare interpretării tale este *forța*, adică tocmai *lipsa de sentimentalism, cuprinderea adecvată și intuitivă a construcției tematice și formale a unei piese.* Muzica trebuie să ne dea *forță, curaj și rezistență morală* — să fie un *eveniment*... Noi vrem muzică obiectivă. Astăzi, cerem operei de artă *mai mult* decît sentiment : ceea ce ne cutremură în adîncul ființei nu va fi, evident, negat... Dar se întîmplă că masa mai largă de ascultători, printre care din păcate și așa numiții «ascultători avizați» se află exclusiv sub influența interpretării de tip romantic, care operează aproape numai cu reprezentări condiționate sentimental — și din acest lucru atit de personal s-a făcut un fel de tîrg..." B. A. Zimmermann îi confesează totodată marile sale dificultăți materiale : „Oare munca unui compozitor este *atît* de lipsită de valoare ? Crede-mă, e cîteodată foarte umilitor și poți să-ți pierzi total curajul și încrederea într-o muncă pentru care nu primești nici un ban. Multiplicarea și copierea compozițiilor este o treabă scumpă, pe care nici pe departe nu o poți acoperi din drepturile de execuție"...

★

Anul acesta muzicianul olandez Walter Maas împlinește vîrsta de 75 de ani. El este întemeietorul, în 1945, al fundației Gaudeamus, și director al fundației încă de la început. Cu ocazia celebrării zilei sale de naștere, el a devenit președinte de onoare al prestigiosului centru. Walter Maas a fost și este un promotor activ al muzicii contemporane, susținător fervent al tinerelor generații de compozitori.

★

În mai anul acesta la teatrul din Schwetzingen, Germania Federală, a fost pusă în scenă opera *Ophelia,* de Rudolf Kelterborn, pe un text de Herbert Meier. Spectacolul a reprezentat o pregătire a unei versiuni ce urmează să fie montată în Berlinul Occidental. Critica apreciază că spectacolul ocolește efectele ieftine de captare a interesului public, că este o piesă concentrată, de un efect profund, original. Textul lui Shakespeare apare serios modificat, un intermezzo renascentist oferă un fragment din Tasso, scena faimoasă de „teatru în teatru" se cîntă în italiană, spectrul regelui asasinat vorbește prin megafon, castelul de la Helsingör este luminat ca o sală de operație. Ofelia apare puternic reliefată, lucidă, inflexibilă moral, iar partitura ei muzicală, finalul morții ei întru puritate, sînt considerate mari reușite din punct de vedere muzical.

★

În vara aceasta a avut loc cel de-al doilea Congres al Societății Internaționale Schönberg de la Viena. Congresul a însemnat o enormă acumulare de informații, sinteze, idei privind personalitatea și evoluția lui Schönberg, însemnătatea lui, contextul apariției, existenței și posterității sale. Cu toate incidentele istorice — în timpul nazismului Schönberg și elevii săi au fost decretați „în afara artei"(!) — dodecafonismul și-a cîștigat poziția majoră în cadrul muzicii acestui secol. Studii despre dodecafonismul din Berlin, Cehoslovacia, Ungaria, Norvegia, Rusia din jurul anilor 1920 au oferit o imagine vie, deschisă a fenomenului respectiv.

★

După *Evita, Cats, Joseph* și *The Amazing Technicolor* Andrew Lloyd Webber a produs anul acesta — un nou musical de mare succes : *Starlight Express.* Uvertură atonală, parodie și utilizare expertă de disco, western, blues, sintetizator, ritmuri nu întotdeauna simple (de exemplu 13/8), muzică inspirată, spirituală, fină ca pastișă-parodie și o punere în scenă la Londra cu mijloace costisitoare, impresionante. Personajul principal al musicalului este o locomotivă antropomorfă pe rotile, formată din nouă „artiști completi", capabili să gliseze în viteză pe șine instalate chiar și deasupra auditoriului și capabili să nu rateze spectacolul deși totul se petrece pe rotile... A. L. Webber, născut într-o familie de muzicieni, cu o solidă educație muzicală din copilărie, compune actualmente un recviem și are în minte intenția să creeze cel puțin și o operă „serioasă".

I. I.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

COMPTES RENDUS

Mircea ŞTEFĂNESCU — „Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc"
(La chanson révolutionnaire et patriotique roumaine)

Après un premier ouvrage — paru en 1974 — intitulé *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*, où il étudiait ce domaine de la création musicale à partir de 1848 et jusqu'à l'année de la rédaction, Mircea M. Ştefănescu reprend ce thème sur les bases d'une documentation encore plus solide et, en l'approfondissant, il étend son travail jusque dans le XVe siècle. Dans sa forme nouvelle, l'ouvrage comprend cinq amples chapitres :

1. Les chansons populaires et de source livresque des XVe—XVIIIe siècles.

2. Les chansons de ce genre pendant la première moitié du XIXe siècle, une attention particulière étant accordée à celles qui accompagnaient les mouvements révolutionnaires de 1821 et 1848.

3. L'époque entre l'Union des Principautés Roumaines en 1859 et la Grande Union de 1918, l'auteur braquant tout spécialement les feux de son étude sur les chansons apparues au temps de la Guerre d'Indépendance de la Roumanie de 1877—1878.

4. L'époque 1880—1944 quand, avec le développement de la classe ouvrière et l'éclatement de soulèvements paysans (1888), firent leur apparition des chansons socialistes, communistes — paysannes et ouvrières — au caractère militant ou protestataire, puis des chansons accompagnant la lutte de libération sociale et nationale, antifasciste et anti-impérialiste d'Août 1944.

5. L'étape 1944—1984 quand apparaissent de nombreuses chansons révolutionnaires et patriotiques, des hymnes et des marches communistes glorifiant la patrie, le parti et celui qui a dirigé et continue de diriger la lutte d'édification du nouvel ordre socialiste.

Brièvement, dans ce qui suit, nous allons nous arrêter sur le contenu des chapitres mentionnés :

Dans la vie de n'importe quel peuple, les moments de la plus grande tension nationale, qu'il s'agisse de la défense du pays contre l'agresseur étranger ou bien de la lutte contre l'exploitation sociale devenue insupportable, ont trouvé leur écho dans des créations musicales nées dans les milieux cultivés de l'époque respective, aussi bien que dans les couches populaires. La plus grande partie de ces créations roumaines, apparues notamment aux XVe—XVIIe siècles, ont disparu avec le temps. Leur existence nous est cependant connue par les notes des chroniqueurs roumains et des voyageurs étrangers visitant les contrées du pays aux dites époques, sans oublier les nombreuses, bien que pâles, transmissions à la postérité, par voie orale. Il arrive aussi que le folklore de quelques peuples voisins conserve le souvenir des exploits de certains voïvodes roumains, comme c'est le cas de ce Ion Potcoavă au sujet duquel une chanson circulait il y a quelque temps encore chez les Ukrainiens, ou bien des exploits d'un Vlad Voïvode chantés par les Bulgares, et surtout de la fascinante figure de Michel le Brave dont nous parlent les folklores bulgare, grec et hongrois.

Dans tous ces cas il s'agit en premier lieu de textes qui narrent des faits et gestes. Il est difficile à dire dans quelle mesure existaient aussi des chansons mobilisant les masses à la lutte. Nous ne possédons pas de

témoignages dans ce sens mais nous ne pouvons, non plus, nier qu'elles eussent existé.

Néanmoins, si, d'un côté, manquent les attestations de productions pareilles, d'un autre côté on dispose de nombreuses créations glorifiant la lutte des Roumains contre l'oppression sociale et, notamment, la mémoire de ceux qui se trouvaient à la tête de cette lutte interne. Ce sont *les chansons des haïdouks*. L'ouvrage de Mircea M. Ştefănescu s'en occupe. Il aurait peut-être fallu, dans ce contexte, nous semble-t-il, envisager aussi certaines ballades anti-ottomanes où les héros combattent l'agresseur turc.

Nous tenons à souligner comme positive l'information dûment documentée de l'auteur sur des créations musicales ayant pris naissance ou ayant circulé dans les milieux des cours princières. C'est ainsi qu'en dehors des chansons liées à l'imposante personnalité d'Etienne le Grand, prince de Moldavie (1457—1504), il nous présente une ballade sur Constantin Cantemir, prince de Moldavie (1685—1693) et une autre encore sur Constantin Brâncoveanu, prince de Valachie (1688—1714). Nous mentionnons à cette occasion qu'une création épique, ayant comme sujet la décapitation de ce dernier à Constantinople, a été écrite en 1730 et se trouve consignée dans certains manuscrits.

Encore une fois on ne saurait dire si dans les cas mentionnés il s'agit ou non de créations révolutionnaires, mais, de toute façon, elles ont eu le mérite de tenir éveillée la soif de liberté et justice sociale du peuple, idéaux pour lesquels les héros immortalisés avaient lutté, et, plus d'une fois, s'étaient immolés.

La fin du XVIIIe siècle amène les vigoureux débuts d'une Renaissance dans tous les domaines. Certain affaiblissement de la domination ottomane entraîne en conséquence le développement de l'économie ; s'y ajoutent les vibrants échos de la Grande Révolution Française de 1789 qui ne furent pas sans contribuer au réveil de la nation roumaine. Celle-ci se manifeste donc, bouillonnante, au travers de l'Insurrection menée par Tudor Vladimirescu (1821). Si, avant même que 1800, résonnaient déjà dans les Pays Roumains les airs révolutionnaires de *La Marseillaise*, de *Ça ira* et de *La Carmagnolle* (introduits dans ces pays par les réfugiés français), il est certain que le moment 1821 amène avec lui une série de chansons au contenu nettement patriotique et social. Parmi celles-ci, il convient de mentionner : *Mugur mugurel* — air qui continue de circuler oralement — et *Ah ! Sabia lui Traian* (Ah ! L'épée de Trajan). Dans la même époque, les poètes roumains, à leur tour, écrivent des vers pleins de fougue patriotique et révolutionnaire, qui, sitôt mis en musique, entraient en circulation.

Ce qui importe c'est que le mouvement national et social de 1821 s'est trouvé stimulé par une série de productions musicales qui attestent clairement les germes d'un „esprit national" dès le siècle précédent. En effet, en 1769, paraissait, sous la signature du poète roumain Ienăchiţă Văcărescu, *Trîmbiţa Românească* (Le clairon roumain), un véritable manifeste public — patriotique et révolutionnaire — dont ne manquaient pas les exemples de bravoure, l'idée de liberté nationale à laquelle les Roumains avaient droit, les exhortations au combat dirigé contre la présence des Turcs dans le pays, l'encouragement à la révolte et le crayonnement d'une félicité politique nationale. On trouve dans ce „Manifeste" des vers qui rappellent le contenu de *La Marseillaise*. Il ressort par conséquent que l'esprit patriotique et l'appel à l'action étaient présents parmi les Roumains avant même que prît forme la Grande Révolution Française. On comprend ainsi pourquoi toutes les chansons qui vont accompagner les mouvements révolutionnaires roumains du XIXe siècle seront si ardentes et pleines d'essor mobilisateur.

L'auteur entreprend une succinte présentation des chansons révolutionnaires liées à ce genre de mouvements pendant le XIXe siècle. Il suit, documents à l'appui, leur origine, leur structure (textes et mélodies). Après la présentation des chansons reliées aux moments 1821 et 1848, il montre comment la contribution des poètes et des musiciens devient toujours plus importante et illustre ces affirmations par les productions apparues tout premièrement à l'occasion de l'Union des Principautés Roumaines (1859), puis par celles de la Guerre d'Indépendance de la Roumanie (1877—1878).

Tous ces matériaux prouvent clairement l'aspiration du peuple à écarter l'oppression étrangère et combien était toujours présent dans les esprits l'idéal de progrès et d'ascension du pays. C'était, en ces temps-là, et pas seulement dans les moments brûlants de l'histoire de la patrie, un trait permanent de la mentalité générale. Et l'auteur de présenter ces créations stimulantes jusqu'au jour du rêve millénaire accompli : la Grande Union de tous les Roumains entre les frontières nationales.

Avec la huitième décennie du siècle passé fait son apparition une nouvelle classe sociale —celle des *ouvriers, la classe ouvrière*. Par son développement et son organisation, apparaissent les centres ouvriers. A mesure qu'une conscience de classe s'affermit, deviennent toujours plus variées les chansons militantes et protestataires, de souche ouvrière, paysanne, socialiste, communiste. Après de timides débuts dans quelques couplets de revue, on passe à de véritables créations musicales dont le caractère protestataire ira en grandissant ; sur celles-ci, il y en avait d'adaptées sur des modèles d'ailleurs, mais la plupart étaient de source locale. L'auteur les étudie de près et les illustre d'exemples convaincants pour bien faire comprendre l'évolution de la chanson

protestataire et mobilisatrice dans la lutte des masses contre l'ancien ordre social.

Les mutations fondamentales survenues après l'action du 23 Août 1944 ont amené des transformations radicales non seulement dans l'ordre social mais encore dans la suprastructure. La chanson révolutionnaire et protestataire se transforme à présent dans une chanson appelant les masses à la construction d'une vie nouvelle, à l'édification du progrès de la patrie, une chanson prônant l'attachement à l'Etat socialiste, glorifiant la personnalité du Président Nicolae Ceaușescu — celui qui a mené la lutte et continue de la mener afin de réaliser toujours plus en profondeur les voeux du peuple. Une chanson qui loue les accomplissements de la nation.

Dans ce nouveau contexte, les compositeurs ont joué un rôle toujours plus important. Si, en effet, avant Août 1944, les mélodies de ce genre paraissent être assez variées comme origine, celles d'après '44 sont exclusivement roumaines et dues à des créateurs que l'auteur de l'ouvrage ne manque pas de présenter dans le détail.

Notre modeste compte rendu n'a eu d'autre but que d'attirer l'attention sur ces créations et de souligner que dès les temps les plus lointains la chanson mobilisatrice joua un rôle des plus importants dans la lutte pour défendre la patrie et écarter l'exploitation sociale.

L'ouvrage commenté fait honneur à son auteur parce qu'il vient éclaircir un chapitre de la culture musicale roumaine encore assez trouble il y a peu.

Gheorghe CIOBANU

Ovidiu VARGA — „Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu" (Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée)

La triple monographie polémique *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu* (Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée) est la seconde réponse qu'Ovidiu Varga se propose à donner „en ce qui concerne la musique" ; ces réponses, selon ce qu'affirme l'auteur dans la page préfaçant comme un leitmotiv tous les volumes inclus dans le grand cycle „Quo vadis musica ?", ont eu comme point de départ non seulement l'infinie admiration et affinité spirituelle et de destinée avec cet incomparable thrace Orphée, *l'archétype de l'Homme européen, l'archétype de l'artiste Européen et Universel*, mais aussi un pressant devoir professionnel de réédifier l'histoire de la musique européenne à partir de ses bases réelles, à la lumière des plus récentes recherches de thracologie, sémiotique et sémantique musicale.

L'extraordinaire complexité d'idées déclenchée par la nouvelle école viennoise dans l'univers de la création sonore, rendait presque impossible en apparence un abord intégrateur de ce moment si controversé de l'histoire de la musique européenne. La mise en page des contradictions engendrées par ce processus dialectique dans la pensée des grands créateurs et théoriciens du XXe siècle, aurait implicitement mené à l'anéantissement de la structure de n'importe quel ouvrage théorique qui se serait proposé de les englober en les analysant d'une manière exhaustive. L'esprit curieux et polémique de l'auteur trouve la solution de cette insurmontable difficulté dans une démonstration musicologique inédite, qui a comme point de départ, tout comme ses volumes précédents, la pensée esthétique musicale énescienne dont les coordonnées axiologiques sont poursuivies et amplifiées dans une recherche de la création musicale du XXe s.

L'inédit de cette synthèse (polémique et stylistique) démontre une fois de plus la vocation du compositeur et musicologue Ovidiu Varga pour le nouveau, celui-ci consistant dans les moyens d'analyse musicologique proposés qui convergent naturellement vers la mise en évidence des significations théoriques, sonores et sémantiques des oeuvres des trois compositeurs. De plus, ce livre représente la première ample étude sur la nouvelle école viennoise parue en Roumanie et, ce nous semble, dans toute la littérature de spécialité universelle envisagée d'après le nombre réduit d'ouvrages de cette ampleur et de ce caractère moderne.

L'intégration de la nouvelle école viennoise dans le cycle *Quo vadis musica* après les synthèses antérieures : *Tracul Orfeu și destinul muzicii* (Le thrace Orphée et le destin de la musique) (Ed. musicales 1980), *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX* (L'Orphée moldave et autres six grands du XXe siècle) (Ed. musicales, 1981), paraît tout naturelle dû à cette poursuite pas à pas et à la démonstration explicite — comme dans les volumes précédents — du principe qui définit la conception esthétique de l'auteur, c'est-à dire „l'unité dans la diversité nationale de la musique européenne". Mettant en évidence la complexité des processus de création et de sémantique musicale qui ont amené l'affirmation du nouveau courant, dont les racines sont plantées dans l'essence de la spiritualité européenne d'origine thraco-gréco-romaine, Ovidiu Varga jette à la fois le jour sur la prise de conscience des créateurs européens en ce qui concerne la lyre heptacordale du Thrace Orphée. Cette accumulation esthétique sonore conceptualisée est sensible à travers le chant byzantin — grégorien dans la musique cultuelle et savante européenne jusqu'au XXe siècle. Même dans les conditions d'une apparente dénégation, la nostalgie orphique du monde de *ré*, perce, dissimulée ou pas, dans beaucoup de

pages de la création des trois viennois. Les démonstrations musicologiques détaillées, qu'entreprend l'auteur sur l'oeuvre expressionniste *Wozzeck* d'Alban Berg, sur le cycle de „trois fois sept" mélodrames op. 21 *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg, ou sur la *Cantate no. 2, op. 31* d'Anton Webern sont édifiantes dans ce sens.

En s'efforçant d'établir les périodes de création des trois viennois selon sa propre formule (tripartite), la structure interne du volume est dodécapartite dans la structuration des sous-chapitres rigoureusement délimités par le chiffrage et par les titres sugggestifs qui soulignent les idées essentielles de la construction de ce *théorème* musicologique opérant avec les chiffres 3, 4 et 12. On met ainsi en évidence les points d'inflexion de l'évolution compositionnelle des trois viennois, leurs interférences, interconditionnements etc. ; comment leurs oeuvres s'établissent en contrepoint, s'engendrant l'une de l'autre ; quel fut l'apport de chacun à l'assise théorique du système dodécaphonique sériel, en démontrant sa viabilité par des créations ayant force de pénétration dans l'univers de la culture musicale.

Le caractère polémique de cette triple monographie — énoncé dès le titre — ressort à travers tout le livre, en commençant par la première page (en dehors de la préface unique du cycle entier) portant le titre incisif „Pourquoi — les trois viennois et la nostalgie d'Orphée ?" et dans laquelle l'auteur définit l'ensemble d'idées qui l'a déterminé à structurer son exégèse dans la présente forme. Au travers de polémiques avec le système sériel-dodécaphonique analysé, avec les compositeurs présentés, avec les exégètes de ce courant et avec toute la musicologie qui a proliféré à la suite des créations de la nouvelle école viennoise — les deux derniers chapitres, cumulant énergiquement tous les arguments pro et contre ce système — Ovidiu Varga réussit à assurer la pleine liberté des conclusions et des significations de la monographie analytique toute entière ; conclusions et significations qui ne paraissent pas s'imposer du dehors, étant au contraire la résultante même des analyses des œuvres présentées et des déductions de l'auteur.

Le nouveau courant esthétique issu de la peinture allemande du temps, l'expressionnisme, a migré dans presque tous les domaines artistiques du XXe siècle, s'imposant aussi à la musique. Une des conséquences de cet abord phénomenologique-artistique fut la liquidation de la tonalité et du thème. Evidemment, l'expressionnisme ne fut pas le seul facteur déterminant de l'apparition, par invention — souligne l'auteur — du sérialisme dodécaphonique, mais c'est bien le climat esthétique qu'il a engendré qui a posé le problème d'une nécessaire et fondamentale reformulation de la conception et création musicales. Tout cela est minutieusement présenté dans le livre de Ovidiu Varga.

Soulignant le caractère insolite et polémique du courant sério-dodécaphonique, les grands chapitres qui composent le volume, gardent le même caractère tant dans les titres que dans le contenu. C'est ainsi que le premier chapitre intitulé : „Trei existențe, trei caractere, trei personalități" (Trois existences, trois caractères, trois personnalités), clarifie par l'aphorisme des sous-chapitres, „Ego, Arnold Schönberg DIXI ! ou l'orgueil de l'inventeur", „Lui, Anton Webern... ou trois heures de musique dans une vie" ; „Toi, Berg ou l'humanisation de l'atonalité", l'attitude esthétique et la contribution des trois compositeurs à la définition et à la constitution du système ; en même temps, ce chapitre nous offre des microbiographies réduites à l'essentiel.

Le second chapitre : *„Trei perioade, 3 stiluri, 3 clase de compoziție"* (Trois périodes, trois styles, trois classes de composition) porte en fait sur toute la création d'Arnold Schönberg, Anton Webern et Alban Berg, la pertinence analytique et la minutie que l'auteur met à déchiffrer ces chefs-d'oeuvre ne laissant leur échapper aucun aspect structural ou esthétique délivré par les partitions. Tel que, dans la postface, le montre le compositeur Aurel Stroe, „l'analyse de l'oeuvre de Berg est un sommet atteint par notre musicologie". Les trois sous-sections de ce chapitre „Sur les traces du passé et pour sa liquidation", „A la recherche du temps présent ou des formes perdues", „Pour inventer l'avenir" soulignent le caractère triparti de la répartition en périodes de la création musicale des trois viennois — proposée par Ovidiu Varga ; cette répartition comprend les 12 sous-chapitres rigoureusement chiffrés, dont les titres définissent le quintessence de la pensée et de l'orientation esthétique des créateurs. L'ordonnance dodécapartite de ce chapitre analytique constitue de la part d'Ovidiu Varga, une réplique musicologique dans la manière de structurer avec les 12 sons proposés par le sérialisme, le cadre existentiel même où les trois compositeurs ont été actifs. Dans les pages de ce volume, la présentation des trois viennois prend l'aspect d'un tronson non-rétrogradable (Schönberg — Webern — Berg — Webern — Schönberg).

Les deux derniers chapitres *Trei rațiuni, trei viziuni*, (Trois raisons d'être, trois visions) par conséquent trois conclusions intégrant „La raison d'être du sérialisme dodécaphonique", „Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée" et „Trois fois 12 répliques" aux sous-chapitres déjà énoncés et structurés selon la même formule d'organisation systémique et sémantique dodécapartite, analysent la totalité des aspects de la théorie esthétique et musicale bâtie par la nouvelle école viennoise. Ainsi que l'annonçait d'ailleurs Ovidiu Varga dans la fin du chapitre dédié à la pensée esthétique d'Arnold

Schönberg", dans les „Trois fois 12 répliques" finales l'auteur du volume essaie d'éclaircir ce qu'il a considéré comme devant être éclairci" (p. 34). Affirmation qui est pleinement ratifiée par le compositeur Aurel Stroe, dans la postface qui suit la chronologie intégrale de l'œuvre des trois viennois.

La postface traduite en trois langues (français, allemand, anglais) ainsi que la table des matières (très développée, représentant la structure et le contenu condensés du livre), offre à la triple monographie la possibilité d'une diffusion internationale ; ce, en fait, dernier chapitre du livre vient compléter l'image de l'école viennoise, en soulignant l'impact et la réaction de la culture musicale roumaine à ce système de pensée et d'organisation sonore.

En poursuivant clairement, d'une façon concise et avec une forte faculté de synthèse les modalités d'infiltration et d'assimilation de ces nouveaux concepts esthétiques dans la pensée des compositeurs roumains, ainsi que les solutions originales adoptés par ceux-ci dans leurs œuvres, Aurel Stroe note : „Mais heureusement cela n'a pas été une influence au sens commun du mot mais une invite à augmenter la créativité pour défricher de nouveaux terrains, et finalement *à nous découvrir nous-mêmes*". Le compositeur met son point final en énumérant les qualités du livre (on pourrait compter comme une autre manière dodécapartite, si on l'ajoutait en tant que „XIIe son", la dernière conclusion qui n'est pas numérotée), dont l'apport était depuis longtemps, nécessaire dans la musicologie roumaine. „Même pour quelqu'un qui a beaucoup lu dans ce domaine, jeter un coup d'œil vigilant sur certaines pages du livre d'Ovidiu Varga peut être salutaire. Le volume ne présente pas seulement d'intérêt pour les musiciens, mais aussi pour les amateurs de musique moins avertis".

Les conditions d'édition et de rédaction particulièrement bonnes sont dues au rédacteur Corneliu Buescu et au technorédacteur George Măgureanu, qui ont résolu avec entendement et zèle les difficultés issues de la complexité du texte musicologique et du nombre impressionnant d'exemples musicaux (plus de 300).

Sur la demande de l'auteur, la mise en page, avec trois types de caractère de lettre différents, vient sectionner du point du vue graphique l'espace accordé à la triple monographie „des trois viennois" qui „furent, sinon les trois grands B du moins, à coup sûr, les trois grands A. Arnold, Anton, Alban... parce que les trois grands A se sont nourris et formés à partir des trois grands B : Bach, Beethoven, Brahms" (p. 11). Cette descendance, et assurément pas seulement elle, a poussé Arnold Schönberg, le créateur même du système, à déclarer, à la fin de l'„aventure" dodécaphonique-sérielle *„On revient toujours"*, reconfirmant ainsi les vertus orphiques qui ont toujours vibré dans la substance musicale européenne, aux sources de laquelle elles se trouvent. Et c'est en cela, la résonnance heptacordale de la lyre d'Orphée.

Le volume *Cei trei vienezi şi nostalgia lui Orfeu* (Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée) d'Ovidiu Varga a été présenté par l'auteur, lors de son invitation au Congrès et Festival de Vienne tenus sous le haut patronnage du président fédéral de la république autrichienne dr. Rudolf Kirschläger, à l'occasion du centennaire de la naissance d'Anton Webern.

A côté du volume d'hommage à Webern publié à l'Universal Edition, le livre d'Ovidiu Varga était le seul ample ouvrage du domaine paru pendant l'année du centenaire et présenté devant cette haute tribune musicologique internationale. Cela mit en permanence le volume dans l'attention des plus de cent participants — venus de 15 pays — celui-ci étant exposé à l'entrée dans la salle d'exposition documentaire et la salle de séances du Congrès.

Les deux exposés présentés par l'auteur à la tribune du Congrès, „Non multa sed multum", représentant un chapitre du volume, et „Les trois viennois dans la culture musicale contemporaine de la Roumanie d'aujourd'hui", ainsi que les contributions apportées aux deux tables rondes auxquelles il fut prié de prendre part, lui ont offert l'occasion de souligner la richesse, la diversité et la valeur de la création, de l'interprétation, de la musicologie et de l'enseignement musical roumain.

En déployant l'éventail des directions stylistiques novatrices proposées par Aurel Stroe dans la postface ainsi que celles amplifiant cet éventail, dont témoigne l'auteur même de la postface, ou encore celles qu'on doit à certains autres compositeurs comme Tiberiu Olah, Myriam Marbé, Doru Popovici, Liana Alexandra, Iancu Dumitrescu, Nicolae Brînduş ou Şerban Nichifor, Ovidiu Varga a souligné le souci permanent des musiciens roumains de créer des œuvres musicales autochtones, authentiques, modernes, nées du caractère spécifique de la spiritualité et de la musique roumaine d'hier et d'aujourd'hui.

Mentionnant l'apport du musicologue roumain à cette prestigieuse tribune de la culture internationale, les éloges des chefs des deux institutions organisatrices, la Wiener Webern-Verein et la Wiener Konzerthaus-Gesellschaft, c'est-à-dire des pr. dr. Walter Pass de l'Université de Vienne et dr. Hans Landesmann, soulignaient les quatre contributions musicologiques de l'auteur aux travaux du Congrés ; ceux-ci recommandèrent la traduction prioritaire du volume „Cei trei vienezi şi nostalgia lui Orfeu" en allemand et anglais pour faciliter sa diffusion à travers le monde.

La traduction de ce livre est d'autant plus nécessaire que le musicologue Ovidiu Varga

a été invité à participer au IIe Congrès de musicologie de Vienne (12—15 juin 1984) sur le thème : „L'école viennoise dans l'histoire de la musique du XXe siècle", organisé par la „Internationale Schönberg Gesellschaft", et qu'en 1985 on compte organiser des manifestations analogues à l'occasion du centenaire d'Alban Berg.

Tanța DIACONESCU

Octavian NEMESCU — „Capacitățile semantice ale muzicii" (Les capacités sémantiques de la musique)

Prendre contact avec les intéressants résultats d'une recherche entreprise par un musicien continuellement soucieux de découvrir les rouages intimes de la matière sonore — je viens de nommer Octavian Nemescu — constitue sans aucun doute une circonstance signifiante pour n'importe quel observateur attentif du phénomène musical en Roumanie. Examinant avec rigueur et en profondeur le vaste et si complexe domaine de la sémantique musicale, l'auteur des *Patru dimensiuni în timp* (Quatre dimensions dans le temps), des *Sugestii* (Suggestions) et de la composition pour orchestre *Triunghi* (Triangle), se propose — dans son récent livre *Capacitățile semantice ale muzicii* (Les capacités sémantiques de la musique) paru aux Editions Musicales — d'édifier une méthodologie de recherche efficace des éléments sémantiques propres à un langage ou à un ouvrage musical. Il a comme point de départ sa conviction que „la raison initiale et ultime de n'importe quel langage, de n'importe quel système particulier de signes, y compris des signes de nature artistique, est la communication (entre humains ou bien entre l'Homme et la Nature). En d'autres mots, sa démarche se configure dès le commencement comme hautement originale, son esprit de suite dans la poursuite de la démonstration théorique qu'il se propose révélant une solide organisation conceptuelle et une interdépendance logique très serrée de ces concepts.

Tout comme dans un autre de ses ouvrages, intitulé *Semantica* (Onze jeux métamusicaux pour *n* mélomanes) et composé entre 1971 et 1974, Octavian Nemescu réactualise dans la présente étude les notions de signification et de sens, les faisant valoir dans la perspective du musicien convaincu de la nécessité de souligner le primat du sens artistique de l'acte créateur, comparé à l'absence de contenu, voire même au contenu hasardeux, de certaines avant-gardes culturelles d'hier cù d'aujourd'hui ; d'ailleurs, cette conviction il nous l'explique dans son „Avant-Propos" : „de même qu'on ne saurait parler aujourd'hui de forme sans contenu ou vice-versa, de même ne saurait-on tenir compte d'une combinaison sonore dépourvue de signification, dépourvue de sens...", ou encore : „aborder les sens dans une recherche signifie découvrir la transparence d'aspects éclairés par des réalités plus profondes".

Tout à la fois, il me semble important de signaler le caractère ouvert de la recherche, laquelle se complète dans ses principales données par une méthode d'analyse exemplaire, intimement articulée et amenant l'auteur vers un nombre de conclusions de grand raffinement et actualité.

Structurée en 5 chapitres, la démonstration entreprise par Octavian Nemescu part du stade actuel des recherches effectuées dans le structuralisme linguistique et la sémantique ; aussi, nous rappelle-t-il brièvement quelques notables contributions au mouvement structuraliste (Saussure, Chomsky, Jakobson) ainsi que les théories plus récentes d'un Lévy-Strauss ou d'un Greimas, concernant l'importance de l'élément sémantique — l'opposé des relations purement structurales. Le fait que les méthodes linguistiques sont applicables aussi à la musique n'a cependant pas résolu *stricto sensu* le difficile problème de l'analyse du phénomène musical dans toutes ses jointures, alors même que l'acquis résulté par la segmentation du discours sonore au niveau de ses unités syntactiques soit révélateur et prometteur.

Sans contester d'une manière simpliste les résultats obtenus par des recherches antérieures (Nattiez, Moles, Daniélou, Morris, Pierce), il affirme cependant — dans un climat de polémique — que ces résultats s'avèrent insuffisants, et constate tout à la fois l'„inexistence d'une base théorique fondamentale capable d'élucider tout l'ensemble des problèmes sémantiques en cause et d'expliquer les aspects de sens dans toutes les civilisations et les époques musicales". C'est à cause de cela qu'il est logiquement nécessaire de reviser la théorie sémantique générale, en la corroborant à la mise au point d'une méthodologie adéquate dont devrait se servir la recherche des significations musicales. Dans ce sens, le problème de la signification est envisagé en rapport avec l'acte de la communication, les relations qui s'établissent entre le signe actif et le sujet récepteur déterminant une réaction immédiate psycho-affective ; la matérialisation de ce „vécu psychique" au travers de comportements spécifiques, a comme finalité l'établissement d'un comportement adéquat „tenu pour un mode d'extériorisation de la réaction". C'est ici, à mon avis, que se trouve l'essentiel de la démarche d'Octavian Nemescu : son option pour une conception sémiotique, dont la source

se trouve dans le *behavior*, et qui tient compte de la relation causale „stimulus-réaction", cette dernière étant jugée comme plus proche de l'authenticité d'une communication artistique. L'auteur attribue au signe musical — considéré comme facteur déterminant de plusieurs types de réactions — des capacités sémantiques variées, en fonction de la nature des codes générateurs de sens musicaux.

Il est également à observer que l'auteur ne théorise pas inutilement, les exemples musicaux constituant la plupart du temps les indices de la démonstration entreprise et l'élément jugé nécessaire pour expliciter les étapes intermédiaires de celle-ci (les annexes de la fin du livre — comprenant l'analyse des divers paramètres de la *Sonate en fa majeur* de Mozart — sont édifiantes de ce point de vue).

Mais la plus forte impression que laisse la lecture du livre d'Octavian Nemescu, c'est à coup sûr le dernier chapitre qui la donne. Celui-ci, intitulé „Culturile muzicale în timp şi spaţiu, privite prin prisma predilecţiilor semantice" (Les civilisations musicales dans le temps et l'espace, envisagées à travers le prisme des prédilections sémantiques), est du plus grand intérêt pour les spécialistes aussi bien que pour les lecteurs moins avertis. Car, c'est dans cette section du livre que l'esprit analytique du chercheur Octavian Nemescu se promène avec aisance parmi les structures inédites des civilisations musicales les plus prestigieuses — africaine, japonaise, balinaise, chinoise, indienne) ; toutes celles-ci et d'autres sont étudiées du point de vue des significations, à côté des cultures musicales folkloriques européennes, extraeuropéennes et européennes de type occidental : le baroque, le classicisme viennois, l'impressionnisme, le romantisme. La recherche s'étend également aux sens qui se dégagent de la succinte analyse des courants et tendances stylistiques de la musique du XXe siècle (musique sérielle-dodécaphonique, structuraliste, du type „hapening", répétitive, minimale, méta, „rétro" et tant d'autres encore).

L'ensemble de ces incursions à travers les différentes phases de l'histoire de la musique et de son évolution, se subordonnent — avec la force d'une conclusion — à la noble idée défendue par Octavian Nemescu, soit, préconise-t-il, l'obligatoire retour aux données immuables de la spiritualité roumaine, la nécessaire remise en ses droits d'une vision profonde sur la raison d'être et l'essence de notre existence.

Signification-argument, signification-symbole...

Sorin LERESCU

Nicolae BRÎNDUŞ — „Interferenţe"
(Interférences)

La récente parution aux Editions Musicales (en avril dernier) du livre *Interferenţe* („Interférences") du connu compositeur et musicologue Nicolae Brîndus, constitue l'un des évènements d'incontestable importance dans le contexte actuel de la vie culturelle roumaine. Conçu comme une synthèse de son activité théorique des années 1967—1981, l'ouvrage comprend : l'étude de quelques aspects phénoménclogiques concernant la pratique musicale du type de l'improvisation (dans la première partie) ; une série de principes de formalisation de l'analyse musicale, applicables aux coordonnées du discours musical (deuxième partie de l'ouvrage) ; des notes de voyage et des entretiens avec des personnalités du monde musical (troisième partie). Le livre témoigne de l'exceptionnelle faculté de l'auteur de synthétiser une information bibliographique d'une diversité extrême et d'édifier, sur cette base, une conception originale sur le processus d'analyse, création, perception et interprétation du phénomène musical. Toute une série d'abords interprétatifs, distincts les uns des autres, toute une série de conclusions d'une grande diversité théorique et sémantique, une multitude de lectures possibles sont facilités par la nature même du volume. Quant à nous, d'entrée de jeu, nous avançons cette hypothèse fondamentale, à savoir que *„Interferenţe"* de Nicolae Brînduş marque un moment de transition plein de sens dans la totalité des recherches musicologiques contemporaines (notamment par l'étude intitulée „Baze ale unei analize formale a limbajului muzical", (Bases d'une analyse formelle du langage musical" — 1981) ; moment de transition allant des positions actuellement prédominantes de la sémiotique musicale de type linguistique, vers *l'abord de type intégrateur-systémique du phénomène musical.*

Dans son livre, à côté de différentes disciplines de la plus grande actualité — la théorie de l'information, la sémiotique, la psychologie expérimentale, la logique mathématique etc. —, l'auteur désigne explicitement la *théorie des systèmes* comme étant pour la musicologie contemporaine l'une des sources de référence de la reconstruction théorique. Il utilise couramment les concepts de „système musical", „niveau de structuration du système", „changement d'état", „interaction des niveaux" etc. De même, il appose le titre générique de „Contributions à une théorie systémique" à l'entière seconde partie de son ouvrage. Il est donc évident qu'on se trouve devant une vision du statut et du fonctionnement du processus musical — fortement empreinte d'un caractère sous-jacent systémique —, nous proposant un modèle général d'ana-

lyse, avec des implications dans la création musicale elle-même *).

S'appuyant sur son expérience de compositeur-théoricien, l'auteur commence par *identifier les paramètres fondamentaux d'existence du phénomène musical*, envisageant ce dernier dans une perspective pluridimensionnelle : lieu de la source musicale dans l'espace réel, présence-absence de la source (densité du phénomène musical), intensité sonore de la source, tempo, timbre et hauteur du son. On peut construire de la sorte *l'espace* de tous les *états et phases possibles du système* (définition d'un espace, substrat générique et des espaces dérivés du processus musical) ; cela revient, en premier lieu, à construire des espaces acoustiques correspondants. Les valeurs quantifiables des espaces sont définies selon les „niveaux spécifiques de la perception différentielle correspondant à chacun des paramètres sonores". Peuvent donc être établies des mensurations spécifiques de l'information différentielle pour chaque changement d'état de l'objet sonore. L'auteur souligne que „ce qui pourrait être tenu pour un gain par rapport aux recherches entreprises jusqu'à présent serait notre effort de prouver la structure identique de la perception acoustique musicale en ce qui concerne la totalité des coordonnées qui composent et définissent l'objet sonore, en partant de l'identité de structure de tous les espaces acoustiques" (p. 81). On arrive ainsi à dresser un inventaire de groupes de valeurs pour chacun des espaces considérés : *espace des positions de la source* qui consiste dans des points de localisation dans l'espace réel ; *espace de la densité* — deux possibles valeurs : présence/absence ; *espace de l'intensité* — délimité par le seuil inférieur de l'audition (10^{-16} Watt/cm^2) et par celui de la douleur (10^{-2} Watt/cm^2) dans lequel, en dépit du fait que l'on distingue 325 sensations distinctes de force sonore, on ne tient compte conventionnellement que d'un nombre de 8 points-valeurs, à égale distance entre eux (ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff) ; *espace du tempo* — définissant la vitesse de succession des attaques par *unités élémentaires d'action* dans une séquence donnée du discours musical — contenant 45 points-valeurs ; *espace du timbre* — défini par 40 points-valeurs, parties du produit cartésien de deux ensembles disjoints : le premier est celui des 5 catégories sonores — classes d'entités constituées d'après le critère de la pureté spectrale (sons harmoniques, sons naturels, sons filtrés, sons-bruit, bruits) et le second est celui des 8 procédés d'émission, simples et composés *(à l'ord, à l'ord vibrato, à l'ord trémolo (flatterzunge), à l'ord pizz (slap), à l'ord vibrato tremolo (flatt), à l'ord tremolo (flatt), pizz (slap), à l'ord tremolo (flatt) vibrato pizz (slap), à l'ord vibrato pizz (slap) ; espace des hauteurs,* divisé en 97 points-valeurs à l'intervalle d'un demi-ton tempéré (l'auteur ne tient pas compte de la division non-tempérée de l'octave dans [illegible] proposé par A. Daniélou, bien qu'il l'envisage).

L'auteur identifie également les principaux *niveaux structuraux de hiérarchisation du processus musical :* la couche infrastructurale (de la matière sonore), le niveau du système culturel standard et le niveau suprastructural de l'intentionalité spécifique, du sens et de la personnalisation musicale. Chacun de ces niveaux a sa relative indépendance, impliquant des stratégies formatives spécifiques. Des principes propres de détermination et d'analyse existent pour chaque niveau, avec une attention particulière — bien que pas exclusive — pour la structure de l'objet sonore. Un niveau propre de hiérarchisation „sur l'horizontale" (structuration „dans le temps") est introduit par le fonctionnement des *filtres de succession* qui apparaissent ici comme des lois statistiques et/ou déterministes de génération de séries de valeurs concernant les changements d'état du système. Conséquemment, l'œuvre musicale apparaît comme un jeu complexe des conditionnements structuraux des niveaux „hors temps" avec les niveaux de l'axe syntagmatique. Cette analyse (filtres du degré *1....n*) devra être appliquée en vue de déceler les structures étagées de l'œuvre musicale, chose qui est davantage facilitée par l'étude au computer des aspects quantitatifs et qualitatifs des diverses séquences sonores. Témoignant d'une pensée fortement attachée à la théorie des systèmes, l'auteur institue aussi un filtre qui concerne le variant ou l'invariant de la continuité ou discontinuité du changement d'état du système sonore dans l'espace acoustique donné, entre deux changements d'états successifs. Il nous semble que cette manière de formuler les problèmes pourrait être jugée comme équivalente de la démarche systémique concernant *la construction de la fonction de transition des états d'un système dynamique de hiérarchisation, en vertu de ses différents niveaux d'organisation.*

Dans l'abord entrepris par Nicolae Brînduş, un thème central est celui de *la découverte des interactions entre les divers niveaux (sous-systèmes)* du système musical. (On sait qu'en général la simple identification de la structure d'un système ne rend pas d'usage commun la connaissance de sa dynamique). Le fait est ici confirmé. Considérant que les mutations internes d'un discours musical peuvent être explicitées par l'action concomitente des filtres, l'auteur se propose par exemple d'étudier les différents types de coexistence des listes spatiales *par source*, sous l'aspect d'une analyse

*) Pour mieux comprendre quelques unes des directions de développement possibles du programme d'„une musicologie systémique", voir aussi l'article „Fenomenul muzical din perspectiva teoriei sistemelor" („Le phénomène musical dans la perspective de la théorie des systèmes") de C. D Georgescu et M. Georgescu, dans *Muzica*, 2, 1984.

combinatoire des valeurs simultanément admissibles dans divers espaces sonores. Se pose ainsi le problème de préciser les types de coexistence des sources sonores dans le processus musical et c'est dans cette perspective que sont reconstruites les différentes catégories musicales syntactiques : la synchronie des changements d'états dans une classe de sources sonores, le chant harmonique à plusieures voix, le chant collectif à l'unisson, l'homophonie, la polyphonie, la polyrythmie, la polymétrie, l'hétérophonie etc. Le lecteur est confronté également avec le problème d'optimiser ces diverses coexistences dans le sens d'établir les critères d'une distribution optimale des sources et des ensembles sonores dans le jeu musical en commun. Il faudra donc déterminer systématiquement les niveaux hiérarchiques de structuration de l'objet sonore tant dans la perspective des régularités agissant à différents niveaux que dans celle des rapports qui interviennent entre ceux-ci. Et l'auteur souligne avec justesse que l'ordre particulier de certains paramètres circonscrit nécessairement des valeurs sur le plan de certains autres paramètres. Ainsi, par exemple, il y a des timbres qui impliquent la nécessaire apparition de certains „cribles de valeurs" dans les autres paramètres (de même que le variant ou l'invariant dans la discontinuité/continuité des changements d'état, de l'objet sonore en question). L'oeuvre musicale prend donc naissance au niveau stratégique d'un projet formatif intégrateur supérieur dont la structure phénoménologique est propre au domaine sonore. Sans qu'elle soit désignée expressément en tant que telle, l'idée de *coordonnabilité du système musical* semble percer de la pensée de Nicolae Brînduș d'une façon aussi évidente que possible. La méthodologie générale ci-dessus analysée est au départ de la réalisation de programmes compositionnels concrétisés dans quelques œuvres bien connues du compositeur comme par exemple *Vagues*, *Kitsch-N*, *Infraréalisme*, *Dialo(va)gos* — concerto pour piano et orchestre, etc.

★

Tout en soulignant encore une fois l'originalité de la contribution de Nicolae Brînduș à l'éclaircissement de quelques traits signifiants dans un abord systémique du phénomène musical, disons — quant au développement futur d'un semblable programme de recherche — qu'il est nécessaire de passer à un type de recherche systémique délimité avec plus de précision ; autrement dit, qu'il apparaît nécessaire de passer d'un cadre implicite à un cadre explicite de recherche systémique avec un contrôle conceptuel formel et bien précisé méthodologiquement. C'est ainsi que s'avérerait riche en suggestions imprévues l'utilisation de l'équipement conceptuel spécialisé, propre à certaines théories mathématiques particulières des systèmes, telles que la théorie des systèmes dynamiques (Kalman, Falb, Arbib), la théorie mathématique des catastrophes (Thom), la cynergétique (Haaken), la thermodynamique des processus irréversibles (Prigogine) etc. Nous sommes d'avis que pourrait être utile aussi la théorie du contrôle optimal pour identifier et analyser certaines classes particulières d'œuvres : tant dans le cas de chefs-d'œuvre connus et bien précisés comme forme et style, que dans celui d'autres pièces qui, par leur forme interne, offrent l'aspect d'anomalies structurale sévères (les derniers quatuors de Beethoven, des symphonies mahlériennes etc.). Nous semblerait également intéressant d'étudier les implications — dans le langage musical — des processus de stabilité structurale, les opposant à ceux de changement de structure (la perturbation, l'adaptation, l'auto-ordonnance, la non-structuration, la destruction de la morphogénèse etc.).

Cosmin GEORGESCU

Radu PALADE

ERATA : În articolul *Ideile și trăsăturile dominante ale fenomenului componistic românesc contemporan* de Theodor Grigoriu, apărut în revista Muzica nr. 8/1984, la pagina 14 paragraful 4 rugăm a se citi : *Istorii întîmplătoare*, în loc de „teorii întîmplătoare" ; iar la pagina 15 paragraful 4 a se citi : *a fi preferat*, în loc de „a fi preferat".

În numărul 9/1984 al revistei MUZICA, la pagina 13 se va citi în continuarea rîndului 12, col. 1 : *teatru muzical cu o dramaturgie de mare efect și tensiune*. La rîndul 17, col. 1., aceeași pagină, se va citi în loc de *abandonat* cuvîntul *abordat*. Tot la pagina 13, coloana 2, rîndul 9 va fi citit după cum urmează : *compozitorul nu a făcut altceva decît să transcrie totul pe hîrtie ! Liviu Glodeanu oferă și el în creația sa modală*. La pagina 30 col. 1, la semnături se va citi *Doru Murgu* în loc de *Doru Lungu*.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

M U Z I C A Nr. 10, 48 p. București — OCTOMBRIE 1984

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66"

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU redactor șef, GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația — c. 2577

Lei 15

MUZICA

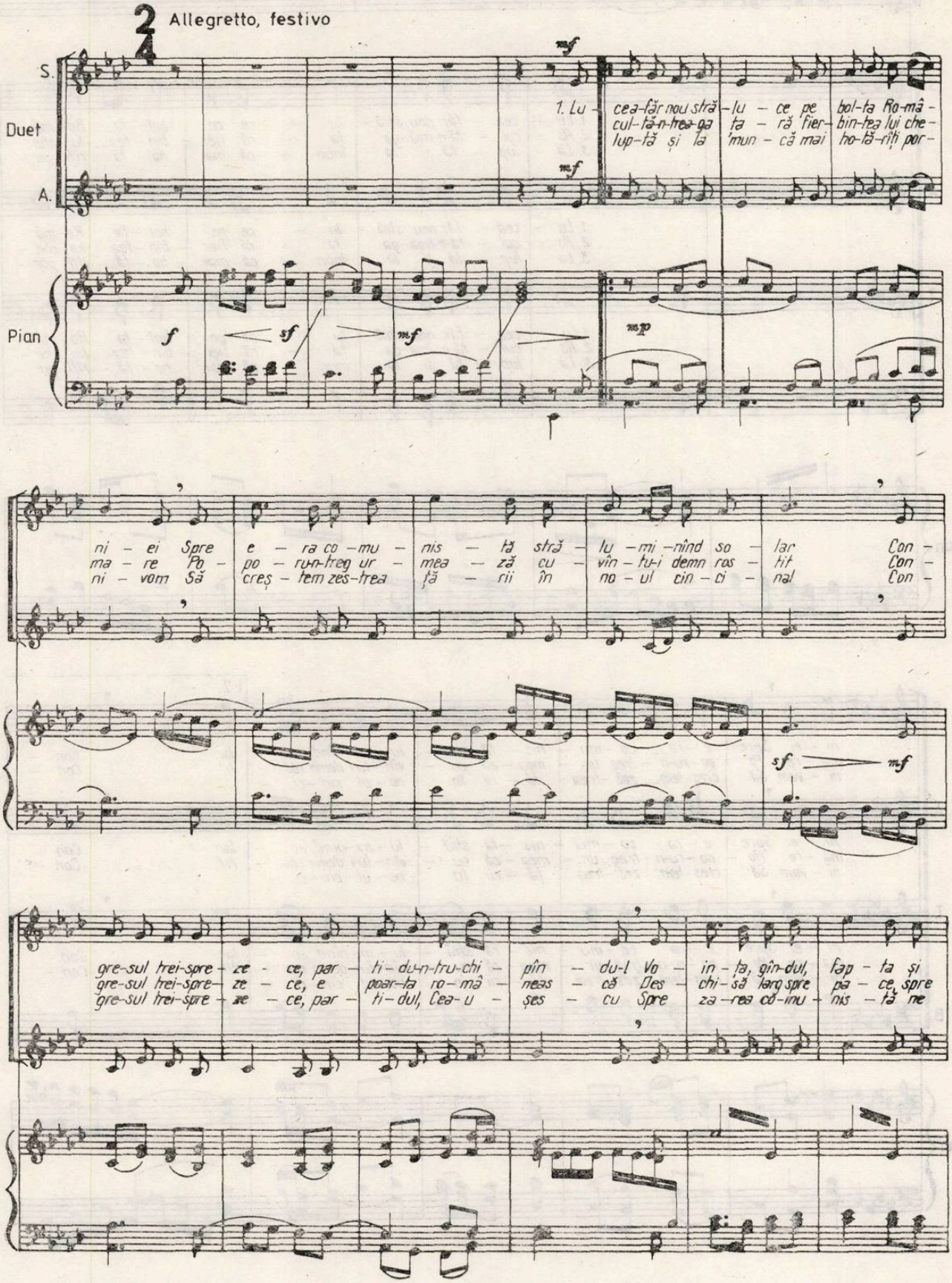
NOIEMBRIE 1984

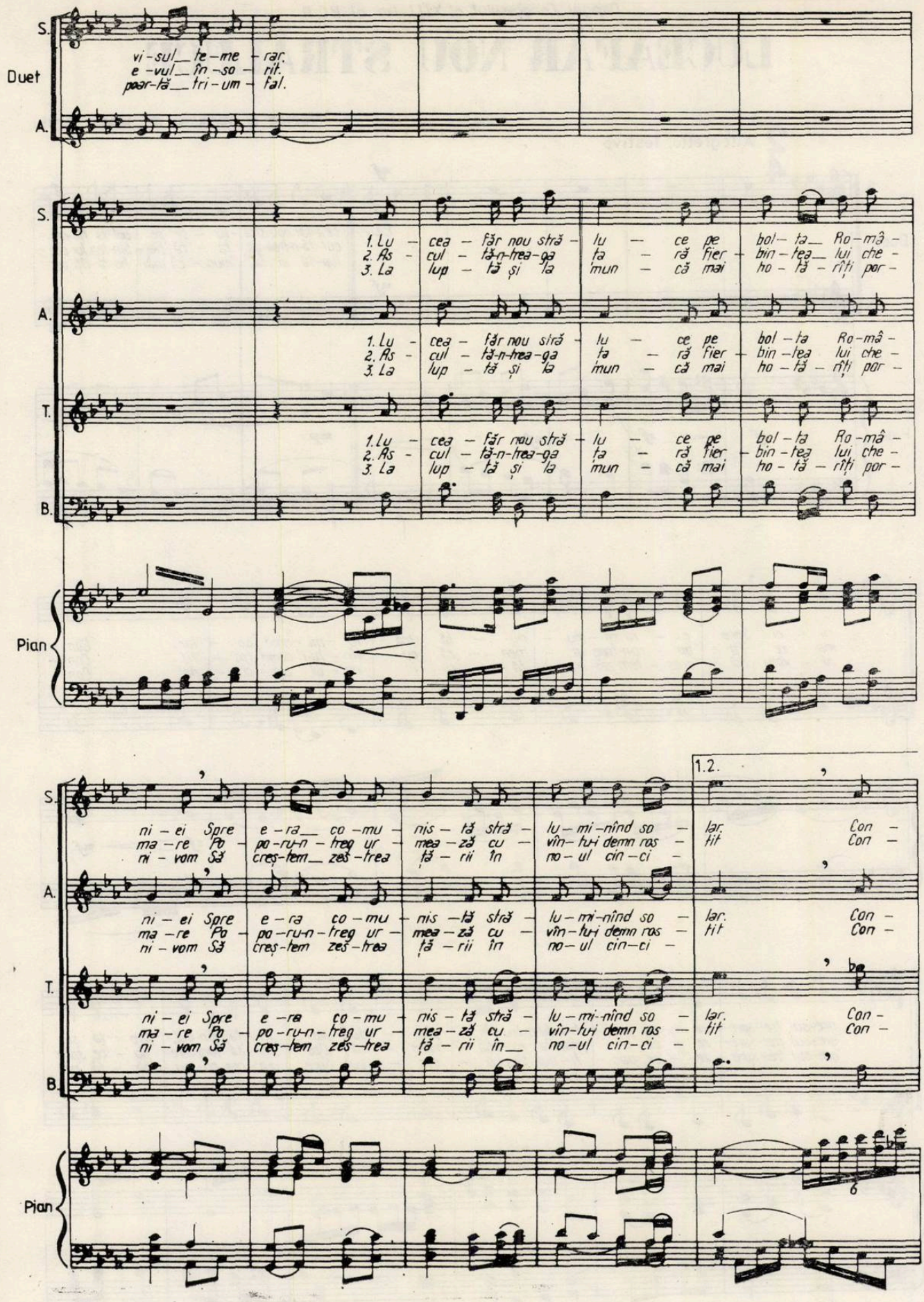
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

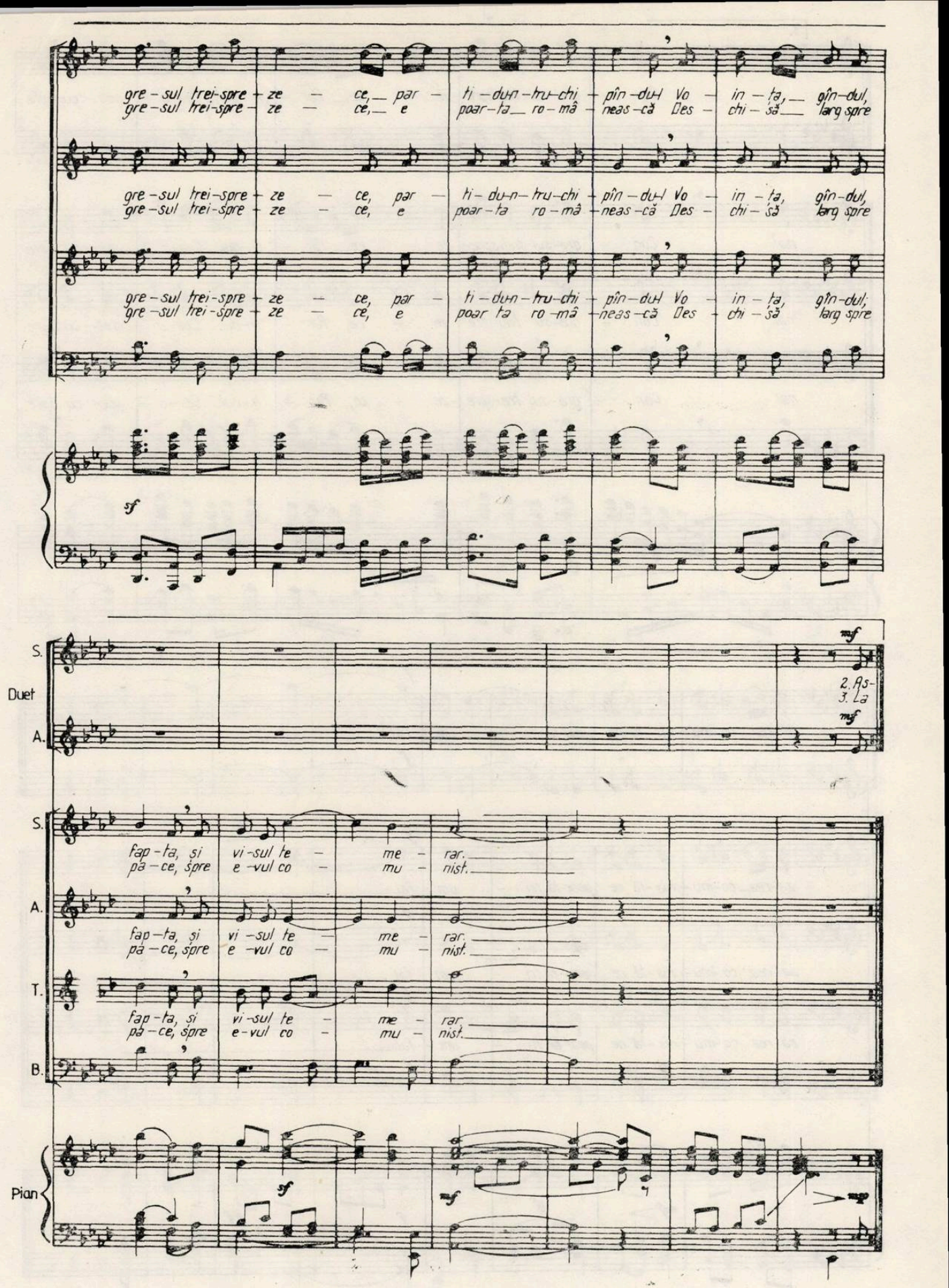
Omagiu Congresului al XIII-lea al P.C.R.

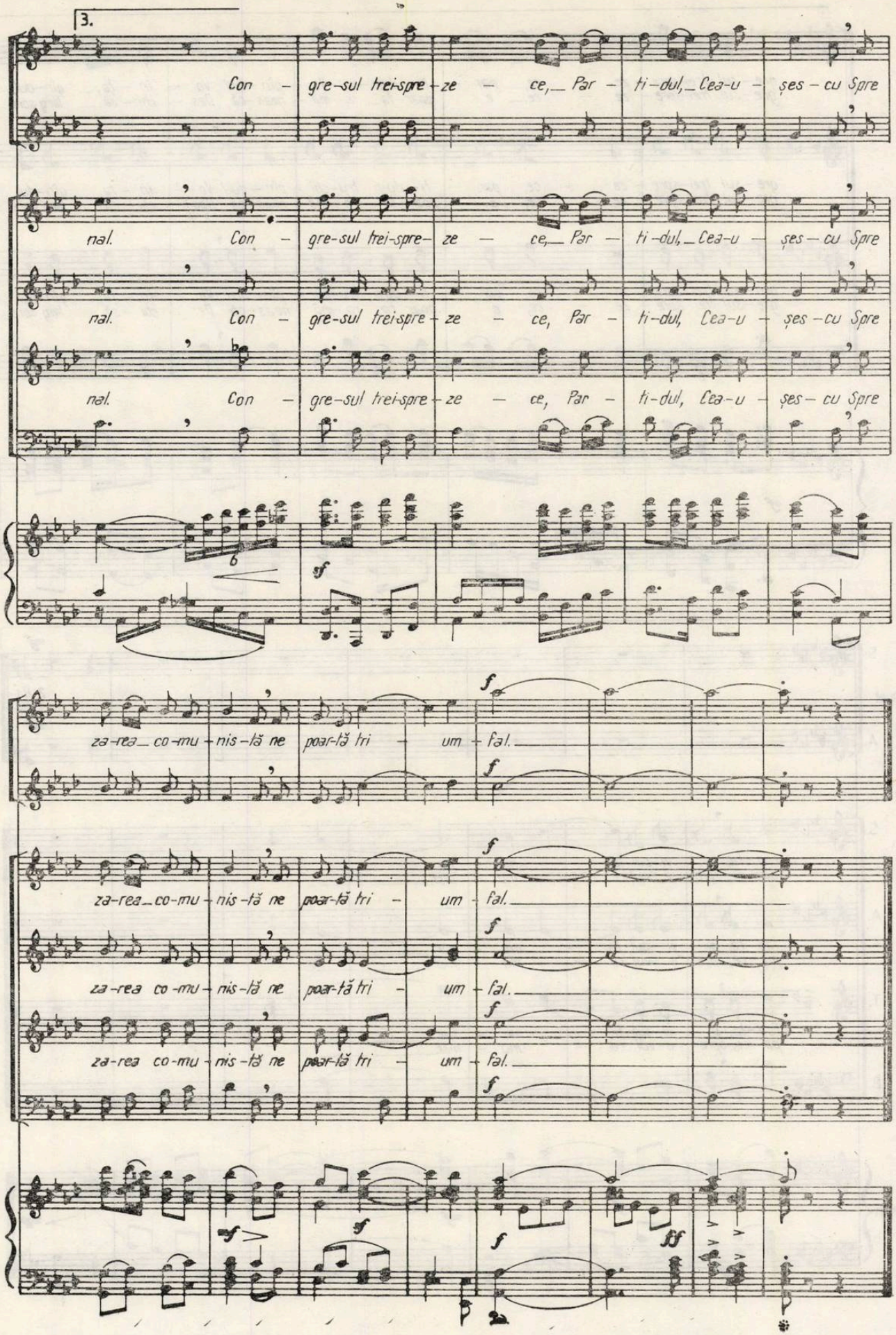
LUCEAFĂR NOU STRĂLUCE

Muzica și versurile de **Teodor Bratu**




Duet
S.
A.
T.
B.
Pian
vi - sul__ te - me - rar.
e - vul__ în - so - rit.
păr - tă__ tri - um - fal.
1. Lu - cea - făr nou stră - lu - ce pe bol - ta Ro - mâ -
2. As - cul - tă-n-trea-ga ța - ră fier - bin - țea__ lui che -
3. La lup - tă și la mun - că mai ho - tă - rîți păr -
ni - ei Spre e - ra__ co - mu - nis - tă stră - lu - mi - nînd so - lar.
ma - re Po - po - ru-n - treg ur - mea - ză cu - vîn - tul demn ros - tit
ni - vom Să creș - tem__ zeș - trea ță - rii în no - ul cin - ci -
1.2.
Con -
Con -


gre-sul trei-spre-ze-ce, par-ti-dun-tru-chi-pîn-dul Vo-in-ta, gîn-dul,
gre-sul trei-spre-ze-ce, e-poar-ta ro-mâ-neas-că Des-chi-să larg spre
sf
Duet
S.
A.
mf
2. As-
3. La
fap-ta, și vi-sul te-me-rar.
pă-ce, spre e-vul co-mu-nist.
T.
B.
Pian


3.
Con - gre-sul trei-spre-ze - ce, Par - ti-dul, Cea-u - șes - cu Spre
nal. Con - gre-sul trei-spre-ze - ce, Par - ti-dul, Cea-u - șes - cu Spre
nal. Con - gre-sul trei-spre-ze - ce, Par - ti-dul, Cea-u - șes - cu Spre
nal. Con - gre-sul trei-spre-ze - ce, Par - ti-dul, Cea-u - șes - cu Spre
sf
za-rea co-mu-nis-tă ne poar-tă tri - um - fal.
za-rea co-mu-nis-tă ne poar-tă tri - um - fal.
za-rea co-mu-nis-tă ne poar-tă tri - um - fal.
za-rea co-mu-nis-tă ne poar-tă tri - um - fal.
sf
sf
f
ff

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR.11 (386) NOIEMBRIE 1984

Aşa cum a dorit întregul popor

Participînd, laolaltă cu miile de delegaţi şi invitaţi, la înaltul Forum al comuniştilor români, am trăit sentimentul înălţător că sîntem părtaşi la unul dintre evenimentele de referinţă ale istoriei contemporane. Raportul prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu sintetizează liniile de forţă economică, socială şi spirituală ale devenirii noastre între cele două congrese, cu deosebire spre cincinalul următor, pînă la sfîrşitul mileniului. Avem cu ce să ne mîndrim. Avem spre ce să năzuim. Avem ce să înfăptuim. O amplă strategie a înfloririi patriei în perspectiva făuririi societăţii socialiste multilateral dezvoltate include, într-un armonios ansamblu, toate domeniile vieţii noastre, toate compartimentele de activitate. Ca obşte de creaţie, ca dascăli de frumos, ca oameni ai acestei ţări şi ai acestui timp, ne regăsim în măreţul program adoptat de Congresul al XIII-lea al P.C.R. privind edificarea noii societăţi şi a omului nou, pe măsura spirituală şi morală a societăţii noastre. Un rol decisiv în elaborarea acestei strategii îl are tovarăşul Nicolae Ceauşescu, gînditor îndrăzneţ, om politic de reputaţie mondială, militant înflăcărat pentru demnitatea şi fericirea patriei.

Împreună cu întregul partid şi popor, îmi exprim satisfacţia deplină faţă de reinvestirea sa în funcţia supremă de secretar general al partidului. Avem certitudinea că avînd la cîrma partidului, a destinelor noastre pe ctitorul noii Românii, toate forţele materiale şi spirituale ale societăţii româneşti vor fi îndrumate, în continuare, spre ţelul înalt al propăşirii ţării, al împlinirii personalităţii umane în consens cu legile sociale şi morale. Avem certitudinea că, prin această realegere, creaţia artistică, învăţămîntul şi ştiinţa vor cunoaşte o dezvoltare impetuoasă, că patrimoniul nostru cultural-ştiinţific se va îmbogăţi cu noi opere demne să rămînă peste timp, ca mărturii unice ale prefacerilor fără precedent pe care le cunoaşte România zilelor noastre, sub conducerea partidului comunist, în frunte cu secretarul său general. O opţiune unanimă, pentru demnitatea şi fericirea întregii naţiuni.

Nicolae CĂLINOIU
Preşedintele Uniunii compozitorilor
Rectorul Conservatorului
„Ciprian Porumbescu"

Vibrantele chemări ale Congresului

Țara întreagă a urmărit cu cel mai mare interes lucrările marelui forum al comuniștilor — Congresul al XIII-lea al partidului, manifestare profund democratică a societății noastre, expresie strălucită a participării directe a tuturor oamenilor muncii fără deosebire de naționalitate, a întregii națiuni la dezbaterea prezentului și viitorului țării în perioada celui de-al VIII-lea cincinal, a orientărilor dezvoltării țării pînă în anul 2000. Unanima aprobare a Directivelor precum și a celorlalte documente a obținut cel mai înalt și mai responsabil gir. Avem deci stabilit un vast program de activitate ale cărui prevederi vor situa România pe noi trepte de civilizație și cultură socialistă.

Am participat cu toții, grație mijloacelor de comunicare, la desfășurarea evenimentelor celor patru zile ale Congresului, inaugurat de magistralul Raport prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu. Indiferent în ce colț de țară ne-am fi aflat, am fost cu toții prezenți în sala Congresului, pentru a ne exprima din inimă adeziunea la tot ceea ce s-a hotărît cu responsabilă chibzuială, cu rigoare științifică. Votul acordat acestor documente de inestimabilă valoare este votul nostru, al tuturor, este votul de încredere în realegerea în suprema funcție de partid, aceea de secretar general, a tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Deosebit de emoționant a fost momentul cînd, după ședința de închidere a Congresului, a urmat grandioasa manifestare populară din Piața Republicii. La cei peste o sută de mii de participanți se adaugă prezența milioanelor de cetățeni ai patriei pentru a adresa iubitului nostru conducător caldele lor sentimente de dragoste și recunoștință, deplina încredere față de clarviziunea, cutezanța revoluționară, patriotismul înflăcărat, profundul interes pentru apărarea idealurilor de pace, a colaborării și securității internaționale, calități care garantează transpunerea în fapt a mărețului program de înflorire a României socialiste, de înaintare neabătută pe drumul socialismului și comunismului, de sporire a contribuției țării noastre la soluționarea marilor probleme ale contemporaneității.

Aceste gînduri sînt întărite de cuvintele pe care mult stimatul și iubitul nostru conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-a pronunțat la încheierea lucrărilor Congresului : *„Vă asigur, dragi tovarăși, asigur partidul și poporul nostru că și în viitor — ca și pînă acum — voi face totul pentru a răspunde încrederii ce mi s-a acordat, că voi acționa cu întreaga fermitate, cu toate forțele, în vederea înfăptuirii hotărîrilor Congresului nostru, a Programului partidului, pentru asigurarea ridicării poporului, a patriei noastre pe noi culmi de progres și civilizație, pentru întărirea continuă a independenței și suveranității României socialiste !“.*

Așadar, după acest istoric Congres al XIII-lea al Partidului, ca și pînă acum, de la al IX-lea Congres, înaintea noastră se deschid noi și tot mai mari perspective de dezvoltare în toate domeniile de activitate. Ca oameni ai artei urmînd chemarea secretarului general al partidului, vom face ca întreaga activitate ce o desfășurăm să servească poporului, să reflecte permanent munca sa eroică, dorința de cunoaștere și virtuțile morale ce-i sînt caracteristice. În noile creații ale oamenilor muzicii va fi promovat cu mai multă îndrăzneală spiritul revoluționar, întreaga activitate tumultuoasă de transformare revoluționară a țării, contribuind la formarea conștiinței socialiste, la formarea omului nou. Sîntem ferm convinși de adevărul că participînd activ la făurirea prezentului și viitorului patriei, vom crea opere de mare valoare care vor dăinui și pe care masele și le vor însuși, așa cum au făcut-o cu atîtea opere nemuritoare ale tezaurului nostru artistic.

La unison cu întregul partid și popor

Documentele supuse dezbaterii celui de al XIII-lea Congres al partidului, elaborate cu contribuția hotărîtoare, decisivă, a tovarășului Nicolae Ceaușescu, purtînd amprenta concepției revoluționare, clarvăzătoare, de inestimabilă experiență teoretică și practică a secretarului general al partidului nostru, se constituie într-o amplă și magistrală analiză a drumului parcurs de la Congresul al XII-lea pînă în prezent, prefigurînd, în același timp, în mod strălucit, cu cutezanță și viziune științifică atotcuprinzătoare liniile generale și direcțiile de perspectivă ale dezvoltării României contemporane, pe drumul glorios al socialismului și comunismului.

Documentele prezentate Congresului generează noi energii de creativitate revoluționară, și în această clipă istorică a devenirii noastre, cel mai înflăcărat angajament al muzicienilor este indisolubil legat de răspunderea plină de fervoare față de îndemnurile și apelurile adresate oamenilor de literatură și artă de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, de a crea, așa cum se sublinia în raport *„opere nepieritoare care să ridice arta și cultura românească la un nivel mai înalt de dezvoltare, să contribuie la formarea conștiinței socialiste a poporului nostru, să însuflețească în muncă și viață tînăra generație, să înfățișeze perspectiva, viitorul luminos al patriei noastre“.*

Conștiința timpului prezent, hotărîrea de a păși înaintea acestui timp, transformarea sentimentului istoriei în program de luptă pentru întreaga națiune socialistă își află sublima, exemplara întruchipare în viața și lupta secretarului general al partidului, militant neobosit pentru înflorirea continuă a României socialiste, personalitate strălucită a lumii contemporane, luptător consecvent pentru cauza socialismului, păcii și colaborării în lume, bărbatul ce deschide drumul marilor împliniri spre care a năzuit dintotdeauna poporul român.

Iată de ce, noi, slujitorii artei sunetelor, la unison cu întregul partid și popor, vedem în reînvestirea tovarășului Nicolae Ceaușescu în înalta funcție de secretar general al P.C.R., chezășia înfăptuirii neabătute a programului, garanția indubitabilă a înaintării impetuoase

a patriei noastre pe culmile însorite ale socialismului și comunismului — visul de aur al omenirii.

În climatul deosebit de fertil asigurat prin orientările, indicațiile și îndemnurile date de conducerea partidului, de tovarășul Nicolae Ceaușescu personal, muzica românească s-a îmbogățit, în ultimii ani, cu lucrări valoroase în toate genurile, de la cîntecul coral și muzica ușoară pînă la formele ample simfonice, vocal-simfonice, muzică de cameră, operă, balet și operetă, lucrări care redau în mod pregnant și convingător universul uman al epocii noastre.

Rezultatele obținute pe planul creației s-au reflectat pozitiv în repertoriile instituțiilor și colectivelor muzicale de spectacole și concerte — profesioniste și de amatori — în acțiunile de popularizare a muzicii prin emisiunile radiotelevizate, prin tipar și disc, contribuind la sporirea eficienței activității cultural-educative, la îmbogățirea vieții spirituale a maselor. Sînt de menționat, de asemenea, realizările din domeniul criticii muzicale, al cercetării muzicologice care au pus mai bine în lumină valorile muzicale create de poporul român de-a lungul istoriei sale de luptă pentru libertate, independență și progres social, expresie a existenței sale neîntrerupte pe vatra milenară a scumpei noastre patrii.

În acest generos cadru de formare și afirmare a tuturor valorilor, învățămîntul muzical — componentă importantă a vieții muzicale românești — a cunoscut o impetuoasă afirmare, potrivit concepției tovarășului Nicolae Ceaușescu care a conferit școlii rolul de principal factor de cultură și civilizație al societății. Raportez Congresului că prin rezultatele obținute, ca urmare a transpunerii în viață a măsurilor privind dezvoltarea și modernizarea continuă a procesului de învățămînt, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București a obținut locul I pe țară, la ultima ediție, în întrecerea socialistă dintre institutele de învățămînt superior. De asemenea, la ediția a IV-a a Festivalului „Cîntarea României", Conservatorul a obținut 47 premii, din care 27 premii I, iar numai în ultimii 4 ani, reprezentanții institutului nostru au cucerit aproape 40 premii internaționale la diferite concursuri muzicale de prestigiu de peste hotare.

Se poate aprecia că astăzi, mai mult ca oricînd, viața muzicală românească — creația, interpretarea, cercetarea, instrucția și educația muzicală — se integrează în mod firesc în marea mișcare artistică contemporană, creîndu-și, prin lucrările muzicale cele mai reprezentative, ca și prin activitatea talentaților noștri interpreți, prin concertele și spectacolele de înalt nivel artistic, un prestigiu binemeritat, confirmat și prin numeroasele premii și distincții obținute peste hotare, ajungîndu-se la peste 50 de premii internaționale anual — ceea ce situează România pe unul din locurile fruntașe, alături de țări cu îndelungată tradiție.

Aceste rezultate se datoresc condițiilor create de partidul și statul nostru, îndeosebi în ultimele două decenii, strălucitelor indicații și orientări date de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care au deschis în fața noastră un orizont larg, un vast cîmp de acțiune, pentru integrarea organică a întregii activități cultural-artistice și instructiv-educative în amplul proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră.

Aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre socialiste, muzica reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni într-un crez comun, patriotic și umanist-revoluționar, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare ale culturii și civilizației pe pămîntul străbun. Dimensiunile fără precedent, pe care muzica le înregistrează în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", vastă stimulare a creativității națiunii noastre socialiste, inițiată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, sînt o expresie elocventă a ascensiunii valorilor artei sunetelor, o amplă și măreață epopee spirituală a geniului creator românesc.

Un loc important în activitatea Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, precum și a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" îl ocupă acțiunile cultural-educative, desfășurate în cadrul marilor întreprinderi industriale din Capitală și din județe, în ideea asigurării unei legături directe cu masele de ascultători prin organizarea unor concerte și dezbateri, cu un pronunțat caracter patriotic-militant.

Subliniind rezultatele bune ale activității Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor și ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu", sîntem conștienți de faptul că în raport cu cerințele actuale mai sînt și unele neîmpliniri, atît pe planul creației și al interpretării muzicale, al învățămîntului muzical cît și pe planul aprecierii exigente, al dezbaterii largi, în spirit critic a noilor valori, de pe pozițiile ideologiei partidului nostru.

Fiind pe deplin conștienți de lipsurile noastre, asigur Congresul, pe tovarășul Nicolae Ceaușescu personal, că întregul front al muzicienilor nu își va precupeți eforturile pentru a răspunde în mod exemplar înaltelor cerințe actuale și de perspectivă ale vieții muzicale românești, în spiritul istoricelor documente ce vor fi adoptate, pentru a-și spori contribuția la înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste, la ridicarea României pe noi culmi de progres și civilizație.

Nicolae CĂLINOIU

Ziua Internațională a Muzicii

Sărbătoare înscrisă în calendarul vieții spirituale contemporane, Ziua Internațională a Muzicii este celebrată în fiecare an, la 1 octombrie, sub semnul promovării valorilor culturii și al adîncirii relațiilor de prietenie și colaborare între toate țările lumii.

În cadrul unui program care și-a constituit de pe acum o frumoasă tradiție, în România se omagiază cu acest prilej arta sunetelor și slujitorii ei, cărora le este conferit rostul înalt de a milita pentru afirmarea ideilor umaniste și de colaborare pașnică între toate popoarele. Expresie a politicii partidului și statului nostru, a strălucitelor idei, îndemnuri și orientări ale secretarului general al partidului, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, întreaga activitate desfășurată de muzicienii patriei noastre servește idealurilor măreție ale edificării celei mai drepte și avansate orînduiri pe vatra străbună, luptei pentru apărarea păcii și valorilor umaniste în întreaga lume.

Înzestrată cu virtutea de a fi rostită și înțeleasă *„de la inimă la inimă"*, muzica își află astăzi mai mult ca oricînd rațiunea de a fi, în transmiterea unui mesaj care să însuflețească oameni și popoare de pe toate meridianele într-un crez comun, într-o luptă cu forțe unite pentru eliminarea din societatea contemporană a opresiunii, războiului și exploatării. *„Prin artă spre mai bine"* — aceasta a fost și rămîne deviza tuturor muzicienilor lumii, aceasta este profesiunea de credință a slujitorilor muzicii din patria noastră socialistă.

Vibrînd la unison cu compozitorii, interpreții, educatorii și oamenii de știință muzicală de pretutindeni care își dedică eforturile, talentul și măiestria lor triumfului libertății și independenței popoarelor, conlucrării pe baza cunoașterii și prețuirii reciproce între toate națiunile lumii, muzicienii din România Socialistă își consacră întreaga lor putere de muncă înfloririi patriei, aducînd o fierbinte cîntare eroicului popor român care, sub conducerea partidului, în frunte cu secretarul său general, pășește pe trepte suitoare ale istoriei. În acest an marcat de mărețele evenimente ale aniversării a 4 decenii de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și celui de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, oamenii de muzică participă cu toată ființa lor la avîntul constructiv al națiunii, răspunzînd comenzii sociale cu realizări demne de un trecut eroic, de un prezent luminos, de un viitor spre care națiunea noastră privește cu cutezanță, încredere și optimism.

Generată de sentimente nobile, avîntate, de o atitudine militantă, înnoitoare, arta sunetelor are capacitatea specifică de influențare a conștiinței, reflectînd cu mijloace proprii, de rezonanță universală, uneori în sinteză cu celelalte arte și cu literatura, momente sublime ale epopeii de luptă pentru libertate națională și progres social, imagini înălțătoare ale demersului patriotic și umanist, eroismul, vocația muncii constructive, dragostea de pace care chezășuiesc propășirea societății omenești. De la cîntecul simplu care ne însoțește viața, existența noastră cotidiană, pînă la genurile complexe ale simfoniei, operei, baletului, muzicii de cameră, cantatei și oratoriului, creațiile muzicale redau în cele mai profunde nuanțe dialectica gîndirii și sensibilității omenești, angajarea plenară în slujba realizării idealurilor privind păstrarea și îmbogățirea valorilor civilizației materiale și spirituale, umanizarea universului pe care îl cucerește omul epocii contemporane.

În țara noastră, muzica este, alături de celelalte domenii ale vieții spirituale, un bun al întregului popor, un factor de edificare a conștiinței omului nou, o mesageră a unității în jurul partidului, al secretarului său general. Inspirîndu-se din minunatele fapte ale eroilor construcției socialiste, din viața clocotitoare de pe șantierele patriei, din munca, izbînzile și aspirațiile contemporanilor, muzica românească răspunde cerințelor actuale prin tot ce are mai reprezentativ, mai profund și mai convingător. Înfăptuind un permanent și fertil dialog cu masele iubitoare și creatoare de frumos, cu artiștii amatori, muzicienii profesioniști își fundamentează activitatea lor pe ideile măreție ale timpului nostru, aflînd în contactul cu realitățile dinamice, înnoitoare ale patriei o chezășie a finalității actului creator, interpretativ, educațional, de cercetare și gîndire teoretică-muzicală.

Grandioasă emulație creatoare la nivelul întregii țări, Festivalul Național „Cîntarea României" constituie prin arta muzicală un cadru fără precedent pentru cunoașterea, stimularea și promovarea talentelor și energiilor componistice și interpretative, de formare a culturii muzicale pentru toate vîrstele și afinitățile. Actuala ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" marchează substanțiale creșteri în ce privește amploarea și calitatea vieții și creației muzicale din România contemporană. Acestor izbînzi li se adaugă succesele pe care muzicienii noștri le obțin an de an în viața artistică internațională, consacrînd

rodnicia orînduirii noastre și în acest domeniu.

Mobilizați de strălucitele prevederi cuprinse în proiectul de Directive ale celui de al XIII-lea Congres al partidului, amplu și măreț program de înaintare a patriei noastre pe noi trepte de progres și civilizație, muzicienii din România sînt, în prezent, ferm angajați în realizarea unor noi și vibrante creații care să răspundă cerințelor actuale și de perspectivă ale vieții muzicale românești, să contribuie la înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste, la îmbogățirea patrimoniului artistic al umanității.

Nicolae CĂLINOIU

Muzica — factor de educație patriotică și umanistă

Continuăm seria dezbaterilor cu tema „Muzica, factor de educație patriotică și umanistă" inițiate de revista noastră în lumina Documentelor de partid, consemnînd noi opinii ale unor muzicieni de prestigiu din țara noastră.

Perioada de dinamism fără egal în dezvoltarea societății românești — înscriindu-se drept cea mai rodnică din întreaga istorie a patriei o reprezintă cei 19 ani inaugurați de Congresul al IX-lea al P.C.R., de cînd în fruntea partidului, a țării se află tovarășul Nicolae Ceaușescu, revoluționar și patriot înflăcărat, militant devotat cauzei partidului, idealurilor socialismului, omul care și-a închinat întreaga sa viață și muncă intereselor națiunii noastre socialiste, progresului, independenței și suveranității României.

Ideile conducătoare cu privire la menirea artei, cuprinse în discursurile secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, își găsesc un corespondent nemijlocit în realitatea vieții noastre muzicale iar muzica ușoară a făcut pași însemnați către îndeplinirea misiunii ce-i revine.

Un bilanț obiectiv ne arată că, în acești rodnici ani, a sporit simțitor creația originală de muzică ușoară, au apărut o serie de creatori noi ,talentați și bine pregătiți, a crescut numărul cîntecelor valoroase, inspirate din realitățile societății noastre socialiste, tot mai multe din aceste melodii devenind șlagăre, fapt care atestă pe de o parte valoarea lucrărilor realizate, iar pe de alta preferința publicului nostru de toate vîrstele pentru creații tratînd teme profunde, cum sînt dragostea de patrie, de muncă, optimismul poporului nostru animat de sentimentul demnității, al respectului pentru celelalte popoare, călăuzit de încrederea nestrămutată în partid, în conducerea sa înțeleaptă.

De asemenea, în ultimii ani, mai frecvent și mai aplicat decît oricînd au fost și sînt întreprinse dezbateri publice privind importanța etică, estetică, educativ-socială, politică și „general-umană" a muzicii ușoare. Tocmai de aceea, în cadrul de dezbatere fertilă pe care ni-l oferă cel de-al XIII-lea Congres al P.C.R. este, cred, de datoria noastră să contribuim la analiza tuturor detaliilor domeniului în care activăm, făcînd din concluziile propriei experiențe, din meditațiile pe care ni le generează munca de fiecare zi, un bun comun al întregii mișcări artistice.

Personal simt foarte intim necesitatea de a răspunde exigențelor contemporanilor mei, aflați fie la prima, fie la a doua tinerețe. Iată de ce mă simt obligat, ca artist-cetățean, să mă adresez publicului prin cîntece despre și pentru azi, în care tonicul sentiment al împlinirii să predomine. Poate creația mea actuală constituie și o replică (aș spune polemică) la anume manifestări în domeniul muzicii ușoare, mizînd pe efecte exterioare, pe un spectaculos ieftin. În ce mă privește, nu pot concepe melodie fără suportul unui mesaj, clar, implicînd responsabilitatea socială, exprimat în cuvinte.

Înaltelor comandamente ale artei — exprimate de secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu — mă străduiesc să le răspund cu toată priceperea și forța mea de muncă, fiind convins că numai astfel creația mea va putea contribui la împlinirea spirituală a oamenilor.

În ultimii ani s-au consolidat — în Capitală și în țară — veritabile tradiții ale dialogului fertil între compozitori și colective de muncă, ale unui program consecvent de îndrumare a mișcării artistice de amatori, de educație muzicală și cetățenească. Socotesc rodnice dezbaterile (însoțite de audiții adecvate) privind cîntecul coral patriotic, creația simfonică și de muzică ușoară ancorată în problematica actualității — în cluburile melomanilor de la întreprinderile bucureștene „Republica", „23 August", „Grivița Roșie" și cred că sfera iubitorilor muzicii se va lărgi prin înființarea, în alte mari întreprinderi, a unor cercuri de prieteni ai artei sunetelor. Am simțit și cu prilejul acestor întîlniri cu reprezentanți ai publicului că muzica noastră ușoară își sprijină succesele cele mai recente pe cîntece melodioase,

larg accesibile, optimiste, pline de umanism.

Creatorii de muzică ușoară, implicați în viața social-politică și culturală a țării, au datoria ca pe lîngă crearea de lucrări valoroase, să vegheze asupra destinului muzicii noastre ușoare, prin recunoașterea deschisă a eșecurilor — dar și prin popularizarea, cu demnitate și cu firească bucurie, a tuturor nestematelor acestui domeniu. Căci evocarea cu pasiune, în scop instructiv, a exemplului bun este la fel de folositoare ca și neîngăduința față de nonvaloare.

George GRIGORIU

*

Este bine cunoscut faptul că din antichitate, muzicii i s-a acordat o atenție cu totul deosebită — ca factor educativ, de formare și influențare a conștiințelor — fiind pusă alături de filosofie, de matematici, de astronomie ba chiar mai mult, fiind considerată de esență divină — un dar al zeilor — de unde figura legendară a prințului trac Orfeu cel de al cărui cîntec ascultau și se îmblînzeau pînă și fiarele pădurii.

Marele George Enescu — unul din geniile spiritualității românești — scria în „Lumina Carașului" din anul 1930 : „Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și s-apropie inimile într-o caldă înfrățire..." — un vibrant și impresionant apel adresat umanității într-un timp cînd la orizonturile Europei — încă purtînd rănile primului război mondial, începuseră deja a se forma norii rău prevestitori ai celui de al doilea cataclism ce avea să se dezlănțuie cu și mai mare ferocitate peste numai cîțiva ani.

Muzica e deopotrivă glasul bucuriei și al durerii, ea poate înaripa inimile sau le poate deprima, poate stimula sentimentele nobile ale omului dar, la fel, poate declanșa spiritul războinic, șovinismul, ura chiar, poate fi balsam tămăduitor dar și otravă sufletească.

Din fericire, aproape toți slujitorii acestei mirifice arte sonore — și fără excepție toți marii compozitori — s-au dovedit dintotdeauna a fi purtătorii și propagatorii celor mai generoase idealuri umaniste depășind prin vremuri — cu geniul lor — interesele mărunte de castă sau clasă socială și militînd vizionar pentru o lume mai dreaptă, mai liberă, mai demnă și mai bună.

Pe de altă parte, deși limbaj universal, graiul muzical a fost, este și va rămîne cel mai autentic, mai profund și mai rafinat exponent al unei etnii, al unui neam și popor, cuprinzînd în miezul său imponderabil, asemenea picăturii de rouă prin care se filtrează lumina solară, toate trăsăturile psihice, formate de-a lungul mileniilor, ce caracterizează o anume colectivitate. Era socialistă, cu înaltele ei deziderate, a dat culturii și artei în general — deci și muzicii — dimensiuni noi, nemaiîntîlnite în istoria civilizațiilor umane, ridicînd pe o treaptă superioară rolul și destinele activității de creație artistică în procesul revoluționar de educație civică, estetică și patriotică a maselor populare, de formare a unui om nou, cu o conștiință avansată și o personalitate plenar dezvoltată, pătruns de demnitatea și responsabilitatea sa ca făuritor conștient al propriei istorii.

În cei patruzeci de ani de neîntreruptă și ardentă revoluție socialistă, compozitorii noștri, posedînd acum o concepție clară materialist-dialectică despre lume și viață și beneficiind permanent de înțeleapta îndrumare a Partidului Comunist Român au realizat deja un impresionant tezaur de creație muzicală autohtonă, la un nivel profesional remarcabil și de o aleasă originalitate — lucrări în toate genurile muzicale care, prin adînca lor vibrație patriotică revoluționară și prin luminosul lor mesaj umanist, au darul să miște inimile, să înnobileze conștiințele, să înalțe și să lărgească orizontul de cunoaștere al oamenilor muncii, să le sensibilizeze sufletele față de marile idealuri umanist-socialiste promovate cu clarviziune comunistă de partidul nostru.

Festivalul Național „Cîntarea României" instituit din înalta inițiativă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român și președinte al Republicii Socialiste România, în care muzica aduce o contribuție majoră, implicîndu-se cu întreaga sa capacitate în acest amplu proces de transformare revoluționară a oamenilor și de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, demonstrează în modul cel mai convingător că arta sunetelor dispune de virtuți educaționale pe cît de subtile, pe atît de eficiente.

Tocmai de aceea, consider că trebuie să facem totul pentru ca în cadrul învățămîntului de toate gradele, organizațiilor obștești, de copii și tineret, instituțiilor muzicale profesioniste, mișcării artistice de amatori etc. muzicii să i se atribuie un spațiu larg de acțiune în procesul educativ patriotic-umanist.

Mai cu seamă generațiile tinere trebuie puse într-un intens contact cu muzica într-adevăr valoroasă (nu cu diversele surogate ce țin mai degrabă de mode trecătoare), în primul rînd cu muzica românească contemporană, concepută în contextul și la impulsul noilor realități socialiste din țara noastră și, ca atare, purtînd amprentele acestei grandioase epoci.

Teodor BRATU

*

În contextul general al Artelor, muzica și teatrul ocupă un loc special. Am putea spune că viața textului literar sau muzical începe abia în momentul în care interpretul îl prezintă publicului. Dar interpretului îi revine rolul din ce în ce mai complex de a exprima prin propria sa imagine artistică opera de artă pe care

o are de decodificat. Dar pînă unde merge respectul față de opera autorului, primului creator, și din care moment începe „libertatea de a crea", deci personalitatea și responsabilitatea interpretului ? Sînt două noțiuni distincte care solicită o preocupare cu totul specială dar nu voi face decît să subliniez cîteva atribute asupra titlului enunțat.

Atîta vreme cît compozitorul și interpretul au vorbit doar limba timpului (și a unei singure țări, eventual) a fost posibilă realizarea unor interpretări convingătoare cu mijloace directe la îndemîna oricărui artist (atît tehnice cît și de expresie artistică). Astăzi însă, sub cantitatea copleșitoare a informațiilor de cultură, (secole), o exigență din ce în ce mai sporită din partea „societății de consum" de a prezenta o varietate largă de repertoriu, sarcina interpretului a devenit complexă. Astăzi „noul" nu constă numai în repertoriu, ci și în expresia stilistică, în cîmpul stilistic intrînd dublul aspect : al interpretului și al autorului pe care-l interpretează.

O primă problemă care se ridică este : în care direcție se pune accentul între etic și estetic. Cu alte cuvinte dacă interpretul consideră propria sa imagine mai importantă decît faptul de a se integra mesajului pe care autorul l-a marcat în opera sa, sau dacă sub falsa situație de „respect al partiturii" (respectiv al textului) se ascunde lipsa de expresie personală, căzîndu-se în academism.

În realitate în acest moment intervine actul creator al interpretului. Interpretul este cel care dă viață operei (opus) dar nu numai prin sunete ci prin propria sa trăire și dăruire în actul creator interpretativ. El trebuie să vibreze și să emoționeze prin integrarea în mesajul autorului.

Desigur că aici intervin o sumă de alte probleme. Una din cele „majore" poate fi problema stilului interpretării. Stil al interpretării care depinde de cultura, sensibilitatea, inteligența și puterea de analiză și cercetare pe baza informațiilor primite de către interpret. Stilul poate fi acela : 1) al operei interpretate, 2) al autorului respectiv, 3) al unui curent de școală sau epocă și 4) al unei întregi culturi a unei națiuni.

Și aici revine rolul esențial al interpretului în cadrul culturii noastre naționale. Interpretul de astăzi trebuie să renunțe la orice „empirism" care la un moment dat era fatal. Astăzi „noul" nu constă numai în repertoriu ci și în expresia stilistică ; în cîmpul stilistic intrînd dublul aspect : a) al interpretului și b) al autorului pe care-l interpretează. În aspectul „matricei stilistice" blagiene, interpretul cu o cultură vastă, cu o imaginație artistică puternică și cu o expresie proprie (artistică) poate integra și transmite emoția mesajului altui autor decît al aceluia căruia îi aparține etnic. Însă, ESENȚIAL, în contextul trăirii prin cultura universală, noi aparținem culturii muzicale românești, aceleia în care ne-am născut, accentelor specifice care trebuie să fie comunicate pe toate meridianele ca un mesaj al specificului românesc.

Revine deci, interpretului un rol esențial în alegerea repertoriului, al promovării muzicii românești peste hotare. Și acest lucru nu trebuie să fie legat de o minimă rezistență și o aspirație la un succes de popularitate. Rapsodiile de Enescu, geniale și cu necesitatea de a fi prezente peste tot în lume în sălile de concerte, nu trebuie să fie singurele piese din creația românească. Avem o pleiadă de compozitori care formează poate cea mai puternică școală de compoziție din lume. De la compozitorii cei mai vîrstnici pînă la cei mai tineri ei au o caracteristică a stilului și mesajului românesc. Este de datoria noastră a tuturor interpreților români, să prezentăm cultura muzicală națională peste tot unde sîntem prezenți și cu specificul nostru interpretativ, sincer, expresiv, angajat, românesc.

Mircea CRISTESCU

*

Nefiind scriitor și nici ziarist, ideea de a scrie mă inhibă întotdeauna, în sfiiciunea mea de a pătrunde într-o meserie pretențioasă dar atît de frumoasă, pe care o stimez nespus.

Dar iată totuși că, odată purcedînd, totul mi se pare simplu, cuvintele — unele mai potrivite, altele mai puțin — vin de la sine dînd curs ideii ; căci, dacă stai să diseci rînduiala scrisului ocolind miezul sensului, ideea nu mai înflorește de la sine, nu mai curge în mod firesc.

Dar nu pentru dogme scriitoricești am luat condeiul ci pentru a scrie despre muzică.

Ce poate fi mai frumos decît muzica ? acest limbaj ce nu are granițe, ce nu se cere tradus în diverse limbi ale globului, ce poartă un mesaj nobil internațional, recunoscut și înțeles în orice colț al lumii...

Muzica devine patriotică atunci cînd transmite altor popoare ceea ce simte neamul nostru. Ea devine un factor patriotic cînd noi interpreții expunem și facem înțeleasă ideea muzicii românești, transpusă, simțită de compozitorii români, care de altfel sînt foarte apreciați și imediat adoptați de publicul celorlalte națiuni.

Muzica este un element esențial în care trebuie să ne oglindim pe noi înșine și neamul nostru.

Aș putea considera tot formă de educație patriotică a poporului nostru, misiunea mea înaltă și bucuria de a face să sune corzile vio-

rii pe prispă la o cooperativă agricolă de producție sau pe o scenă improvizată din mese într-o fabrică, înconjurat de muncitori... Așa am făcut în toate colțurile țării și astfel s-a format o parte din publicul ce avea să ne urmeze apoi în sălile de concerte, prinzînd gustul muzicii.

Și tot un gest patriotic este acela de a duce muzica românească peste granițele țării, de la New York la Tokyo, de la Londra la Roma, și în toate celelalte centre culturale ale lumii — Viena, Paris, Moscova, Pekin, Berlin, Stockholm, Bruxelles, etc.

Muzica este o componentă esențială a vieții spirituale, în care trebuie să ne creștem copiii și nepoții. Am putea lua exemplul oferit de japonezi, al căror principiu este că educația muzicală trebuie începută din leagănul noului născut. Atunci sau puțin mai tîrziu, muzica formează sufletul și caracterul celui ce o ascultă și o îndrăgește. Ea se adresează umanității pentru a-i construi pe oameni mai „oameni", mai înțelegători unii față de alții, pentru a perfecționa trăsătura umană a ființei lor pentru a transmite și a înțelege dragostea popoarelor de a trăi în liniște și pace.

Muzica este în parte a fiecărui popor ce a plăsmuit-o în spiritul lui, dar ea este totodată universală prin aspirațiile ei umaniste. Ea reflectă conștiințele popoarelor întrunite în universalitatea muzicii, ce nu are limite.

Orice muzică — cu precisa definiție de *a fi bună*, deci trecută în patrimoniul *real* valoric al unui popor — devine un limbaj ce poate fi înțeles de toate celelalte popoare, deci ea reușește să depășească valoarea națională, devenind universală.

Modelul muzicii fără granițe nu trebuie căutat în modele stereotipe. El trebuie să izvorască din originalitatea și personalitatea compozitorului, să fie transmis cu sinceritate prin talentul *real* al instrumentistului și astfel va ajunge negreșit și pe drumul cel mai direct și sigur la ascultătorul ce va înțelege cu inteligență esența universală a muzicii.

Tot ce este stereotip, copiat, căutat, nu va găsi exprimarea umanistă a muzicii și deci nu va fi înțeles și nu va pătrunde în spiritul celor ce o vor asculta.

Închei această succintă idee despre educația patriotică și umanistă a muzicii, fiind convins că nu s-ar putea trăi în lume fără muzică, mărturie fiind instrumentele din antichitate — naiul lui Pan sau lira lui Eutherpe și pînă în zilele noastre.

Ion VOICU

Dezbatere realizată de Constanța TODEROIU CIOCAN

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

La 30 iunie la Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române a avut loc Concertul dedicat celei de a 40-a aniversări de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, cu lucrări în primă audiție ale studenților de la clasele de compoziție ale celor 3 conservatoare de muzică din țară, lucrări selecționate în urma unui concurs de creație legat de acest eveniment, organizat de U.A.S.C.R. — M.E.I. și U.C. Premiile acordate cu acest prilej au fost următoarele :

PREMII ACORDATE DIN PARTEA UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN R.S.R.

Premiul I — *Lumina patriei* pe versuri de Vasile Zamfir

— *Iubire de țară* pe versuri de Mircea Micu. Muzica pentru ambele lucrări de *George Balint* student anul III compoziție, Conservatorul „C. Porumbescu", București

Premiul II — *Dunărea păcii* pe versuri de Adrian Păunescu

— *Mamă țară* pe versuri de Adrian Păunescu. Muzica pentru ambele lucrări de *Radu Bacalu* student anul I compoziție Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca

Premiul III — *Lumină de august* pe versuri de Victor Tulbure. Muzica : *Roxana Hașegan* anul III compoziție Conservatorul „G. Enescu" Iași

MENȚIUNI — *Cu colțul inimii* pe versuri de Nichita Stănescu. Muzica : *Nicolae Teodoreanu* student anul II compoziție, Conservatorul București

— *Iubire de pace* pe versuri de Varujan Vosganian. Muzica : *Mihaela Stănculescu* studentă anul III compoziție, Conservatorul București

— *Strigăt de pace* pe versuri de Kelemen Laszlo Muzica : *Kelemen Laszlo* student anul IV compoziție Conservatorul Cluj-Napoca

— *Țara* pe versuri de Ana Blandiana. Muzica : *Dana Teodorescu*, anul IV muzicologie Conservatorul București

PREMII ACORDATE DIN PARTEA UNIUNII ASOCIAȚIILOR STUDENȚILOR COMUNIȘTI DIN ROMÂNIA

Premiul I — *Cinstire omului* pe versuri de Viorel Cozma. Muzica : *Adrian Nichiteanu* anul III compoziție Conservatorul București

Premiul II — *Patria* pe versuri de Virgil Carianopol Muzica : *Dumitru Leonard* anul III compoziție Conservatorul Iași

Premiul III — *Aici este locul meu* pe versuri de Szasz Janos. Muzica : *Makkai Gyöngyver* anul II muzicologie Conservatorul Cluj-Napoca

Menţiuni — *Patria* pe versuri de Ion Brad. Muzica : *Ana Maria Avram* anul III compoziţie Conservatorul Bucureşti

— *Ţară de dor* — pe versuri de L. Toma. Muzica : *Dora Cojocaru* anul II compoziţie Conservatorul Cluj-Napoca

★

La 7, 8 iulie la Blaj jud. Alba s-a desfăşurat Festivalul muzical interjudeţean „Iacob Mureşianu" ediţia a II-a la care au participat C-tin Arvinte M. Neagu, St. Andronic, Dan Voiculescu şi Gh. Firca. ● La 8 iulie în Bucureşti la Muzeul de Istorie al P.C.R. s-a desfăşurat întîlnirea cu reprezentanţii pionierilor din sectorul agricol Ilfov — unde s-au prezentat lucrările muzicale premiate la Concursul de creaţie al U.T.C. ; reprezentant al Uniunii compozitorilor, Ion Cristinoiu. ● De la 27 iulie pînă la 6 august etnomuzicologul Ghizela Suliţeanu a efectuat o deplasare pentru documentare în jud. Brăila în vederea alcătuirii unei culegeri, participînd şi în juriul Festivalului folcloric dunărean ● Între 2—5 august la Amara a avut loc Festivalul tinereţii dotat cu Trofeul „Amara'84" — ediţia a XVII-a şi Concursul interjudeţean de interpretare pentru tinerii solişti de muzică uşoară românească ; preşedintele juriului Vasile Donose, membrii în juriu Daniela Caraman Fotea, Vasile Veselovski şi Dan Mizrahy ● Între 7—13 august la Sf. Gheorghe şi Mestecănişul de la Reci (Covasna) s-a desfăşurat Festivalul concurs de interpretare muzică uşoară românească „Nufărul '84", preşedinte al juriului compozitorul Dan Beizadea ● La 11 august la Feteşti — Ialomiţa s-a inaugurat Teatrul de vară din localitate, prilej cu care muzicologul Vasile Donose a conferenţiat despre „Rolul muzicii în educaţia estetică a maselor". ● La 16 august a avut loc redeschiderea clubului pentru tineret din sectorul I al Capitalei („Modern Club") unde muzicologul Vasile Donose a vorbit despre „Locul muzicii şi complexul activităţilor cultural educative în cadrul — Modernclubului. ● Între 28—31 august în localitatea Corabia a avut loc Concursul de interpretare „Corabia de aur" — muzică populară, uşoară şi folk — preşedinte al juriului C-tin Arvinte. ● La 31 august a avut loc consfătuirea cadrelor didactice, profesori de muzică, din Teleorman cu participarea compozitorului D. D. Stancu. ● Între 29 august — 2 septembrie s-a desfăşurat Concursul de creaţie şi interpretare de muzică uşoară românească „Mamaia '84" în care au fost premiate următoarele creaţii : *De n-ai să vii* — versuri Ovidiu Dumitru şi *Soare pe pămînt* — versuri Dan Jianu ambele aparţinînd compozitorului Ion Cristinoiu şi dotate cu Trofeul „Mamaia '84" ; *Drumul spre tine,* muzica Vasile Veselovschi versuri Mihai Maximilian dotată cu Premiul I ; *Drumul meu* muzica Dan Dimitriu versuri Eugen Rotaru dotată cu Pr. II ; *Nu te cunosc* muzica Horia Moculescu versuri Roxana Popescu dotată cu Pr. III ; Premii speciale ale organizatorilor au fost atribuite lucrărilor : *Împreună vom învinge,* muzica Marcel Dragomir versuri Lucian Avramescu ; *Fii oaspete în ţara mea* şi *Magistrala albastră* ambele pe versuri de Aurel Storin — muzica de Vasile V. Vasilache ; Premii speciale : *Un om,* muzica Mişu Iancu versurile Andreea Andrei ; *Anii mei,* muzica Petre Magdin versurile Eugen Dumitru ; Premii de popularitate : *Preţă-te inimă în stea,* muzica George Nicolescu şi versurile Leonid Neamţu ; *Simfonii în natură,* muzica Mihai Constantinescu şi versurile Nicolae Dumitru.

A. V.

Noi lucrări la biroul secţiei simfonice şi de cameră

Lucrări simfonice : Liviu Dănceanu — *Quasiricercare op. 14* pentru vioară, orchestră de coarde şi percuţie ● Ştefan Niculescu — *Cantos* pentru saxofon şi orchestră ● *Lucrări vocal-simfonice :* Teodor Caciora — *La poarta ţării* poem cantată pentru cor şi orchestră pe versuri de Vasile Man, lucrare dedicată Congresului al XIII-lea al P.C.R. ● *Lucrări camerale :* Liana Alexandra — *Pastorale* pentru clarinet bas ● Şerban Nichifor — *Carnyx,* pentru clarinet bas ● Aurel Stroe — *Quintandre,* pentru cvintet de suflători.

E. A.

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii

Constantin Arvinte — *Soarele libertăţii,* poem liric dedicat zilei de 23 August, pentru mezzo-soprană, şi orchestră, pe versuri de Crişan Constantinescu (Orch. : 2, 2, 2, 2 ; 3, 2, 2 ; timp., harpa ; corzi)

Mircea Neagu — *Ţara mea, lumină de soare,* poem pentru bariton şi orchestră pe versuri de Viorel G. Cozma,dedicat zilei de 23 August (orch. : 2, 2, 2, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., perc. ; harpa ; corzi)

Dumitru Capoianu — *Solstiţiu* din ciclul „Flăcări de sînge", oratoriu pentru recitator, cor, orgă şi orchestră, pe versuri de Eugen Jebeleanu (orch. : fl., 4 corni, 4 trp., 3 trb., tuba ; perc. I — tamb. picc., 2 bongos, 2 t-tom, trgl. w-block, 2 t-block ; perc. II — gr. css., frusta xil., campane ; perc. III — ptii sosp., tamb. picc, vibr., 2 ptti ; timp ; cel., guitara bas + acustica ; violina solo, c-bassi)

Grigore Nica — *Năzuinţe şi împliniri,* poem simfonic (orch. : 2, 2, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; cel., pf. ; perc. I 3 t-tom, campane ; perc. II — tamb., gr. css., T-tam, vibr. ; perc. III — frusta, sirena, trgl. glock. ; corzi).

M. M.

Noutăți editoriale

PARTITURI

— *Cîntecele satului socialist*
— *Cîntecul, prietenul nostru*
— Nachmann Leib — *24 de studii de virtuozitate pentru pian op. 33—34*
— Vinicius Grefiens — *De urări și datini* — coruri
— Ioan Alexandrescu — *3 coruri pe versuri de Mihai Eminescu*
— Corneliu Cezar — *Flăcări și roți* — suită corală
— Marius Popp — *15 Imagini ritmice* — piese de jazz

CĂRȚI

— Izvoare ale muzicii românești, vol. III — *Școala muzicală de la Putna — Stihirar*
— Ion Nijloveanu — *Balade populare românești*
— Camille Saint-Saëns — *Din amintirile mele* — traducere de Elena Maria Schotz
— Giuseppe Navarra — *Punct și contrapunct* — caiet 22.

D. I.

ÎNSEMNĂRI DE CREAȚIE

Opera „Tudor din Vladimiri" de Teodor Bratu

Experiența acumulată în mulți ani de trudă spre folosul scenelor lirice românești, permite compozitorului Teodor Bratu ca prin ultima sa lucrare, opera *Tudor din Vladimiri* (p.a. 30 iunie 1983, Teatrul Liric — Craiova) să depășească sub aspect calitativ toate partiturile sale de pînă acum și să impună istoriei muzicii noastre un titlu de referință. Menținîndu-se între limitele proprii genului, acceptînd cu bună știință convenția și folosind-o la maximum în scopul expresivității lucrării, lăsînd la o parte experimentul și pășind pe o cale bine bătătorită și de succes sigur datorat în primul rînd prospețimii surselor de inspirație — istoria și creația populară — Teodor Bratu realizează o lucrare ce face să vibreze sincer cele mai profunde și mai sensibile zone ale sufletului românesc. Tudor Vladimirescu, erou a cărui biografie împletește astăzi realul cu fantasticul, a oferit compozitorului solidul suport pe care au fost create, pe rînd, la început libretul apoi muzica. O serioasă și consistentă bibliografie a fost în prealabil consultată. Istorie și legendă... legendă și istorie. Caracterul istoric al operei este întărit și de autenticitatea vorbelor rostite de Tudor, vorbe redate întocmai după proclamații publice, cuvinte către popor, fragmente de corespondență. Cît despre legendele populare țesute în jurul figurii lui Tudor Vladimirescu, acestea i-au oferit creatorului modelul ideal de versificație creînd, în același timp, o atmosferă de fantastic, de ireal, ele cuprinzînd, în egală măsură,elemente de fabulație amestecate cu fapte concrete, ceea ce conferă, în final, întregului, un sens de metaforă cu viabilitate eternă.

Ca arhitectură interioară, opera este construită din șase tablouri, fiecare dintre ele purtînd un subtitlu semnificativ : I — Sfat de taină, II — Duhul răzvrătirii, III — Cu rău să-i pierdem pe cei răi, IV — Patria se cheamă norodul, V — Fîntîna însîngerată, VI — De moarte nu mă tem.

Sub aspect dramaturgic — în egală măsură muzica și textul — partitura lui Teodor Bratu satisface exigențele spectacolului de operă. În fiecare tablou sînt atent alăturate momente de destindere, lirice sau evocatoare cu altele puternic tensionate, dramatice. Diversele scene sînt inspirat inserate — cu știința secretelor artei teatrului liric, cu legile sale nescrise —, ariile destinate diferitelor personaje se succed într-o ordine logică iar intervențiile corului sînt introduse în momentele optime. Această reușită este rodul unei îndelungate activități în domeniul creației de operă, compozitorul Teodor Bratu semnînd ample partituri ca *Stejarul din Borzești, Punguța cu doi bani, Dreptul la dragoste, Vremuri de vitejie, Din anii Unirii...*

Opera *Tudor din Vladimiri* nu debutează printr-o uvertură care să respecte tradiționalele canoane ale genului ci printr-o *Introducere*, de fapt, o piesă intrumentală de sine stătătoare, o *Baladă* pentru violoncel și orchestră. Această *Introducere* fixează atmosfera dominantă a operei marcînd linia în crescendo ce duce, de la accente dramatice, sfîșietoare — din care se alcătuiesc deja viitoarele teme ale asupririi, ale obidirii din greul vieții de fiecare zi a țăranilor — către transformarea acestui plîns în furie și încrîncenare, în hotărîrea de a lupta pentru o viață liberă, mai bună, chiar cu prețul propriei vieți.

De la această primă pagină Teodor Bratu își conturează ferm opțiunea față de limbajul muzical ce va fi folosit în continuare, în partitură. Autorul *nu* apelează — în principal — la citate, nu limitează aria surselor de inspirație la anumite regionalisme — vom vedea că folclorul oltenesc apare invocat, de puține ori și doar cu anumite intenții clare — ci imaginează un discurs muzical de atmosferă populară această „atmosferă" devenind — datorită îndelungatei munci de cercetare intreprinse de compozitor în vastul univers al creației folclorice — aproape aidoma modelului original. Primul tablou al operei, *Sfat de taină*, cucerește dintru început, tocmai prin frumusețea, strălucirea și semnificația obiceiurilor populare. Ne aflăm în casa marelui ban Gri-

gore Brîncoveanu în toiu pregătirilor din ajunul Anului Nou, 1820. Domnica, fiica banului, personaj luminos ce destinde atmosfera prin puritatea sa sufletească şi candoarea sentimentelor pe care le încearcă — dragostea faţă de Tudor — dă glas unei minunate colinde. Corul de fete i se alătură :

„La umbră de mîndre flori
Haideţi fetelor, surori
Că ne vin colindători..."

Autor şi al libretului, compozitorul Teodor Bratu se dovedeşte un bun cunoscător al rimelor populare. Versurile sale urmează fidel modelele originale. O nou arietă, *Cîntecul dădacei,* întrerupe jocul fetelor.

„Cine n-are-n lume dor
E ca pomul fără flori..."

Domnica are un „dor". El se numeşte slujerul Tudor.

După această scenă colorată, melodioasă, strălucitoare şi totuşi intimă, printr-o temă majestuoasă de iz bizantin — tema marilor boieri autohtoni — îşi fac intrarea banul urmat de cei ce vor participa iniţial la complotul îndreptat împotriva tiraniei fanariote. Aria lui Grigore Brîncoveanu, deşi ceremonioasă, este avîntată, eroică, îndemnînd la lupta pentru libertate. Spre final i se alătură şi ceilalţi boieri (trio) cu toţii îndemnîndu-l pe Tudor să ridice poporul la luptă. În orchestră se aud ecouri ale celebrului *Cîntec al lui Tudor* „Cine trece Oltul mare".

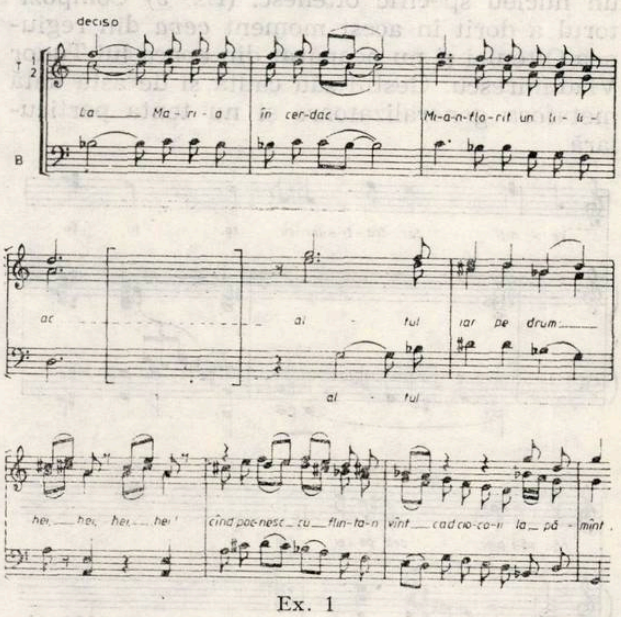
Un interludiul orchestral metamorfozează treptat ecourile eroice, avîntate, tonul hotărît de luptă, în cîntec de jale, în plîns obidit. Cortina se ridică din nou dezvăluind privirilor interiorul unui han. Aici poposeşte un grup de arnăuţi ce aduc cu ei, legaţi în frînghii, cîţiva ţărani ce n-au putut plăti birul. Muzica acestei prime secţiuni a tabloului oscilează, la început subtil, abia simţit, apoi din ce în ce mai clar, ostentativ chiar, între intonaţiile grave, profunde, apăsătoare din tema ţăranilor şi sonorităţile melodice de inflexiune grecească, dure, agresive, ce degenerează însă treptat în caricatură. Orchestra joacă în acest moment un rol important.

Grecul, omul stăpînirii, numără banii strînşi cîntîndu-şi arieta „Am umblat prin sate să adun birul". El este întrerupt de apariţia unui grup vesel de lăutari. Sub haine de împrumut se ascund însă haiducii Iancu Jianu şi tovarăşii săi. Acum Teodor Bratu inserează în partitura sa un citat muzical generator de culoare ce sugerează atmosfera acelor timpuri trecute. Este vorba de balada brăileană *Chira Chiralina,* un binecunoscut cîntec de petrecere din folclorul dunărean. Melodia este citată parţial căci interpreţii — falşii lăutari — trec pe nesimţite către alte sonorităţi. Ascultăm acum *Cîntecul lui Iancu Jianu.* În acest moment răsună pentru prima oară, ca o directă aluzie la spaţiul oltenesc, un fragment din celebra *Hăulită.* Acest fragment va reapare, pe parcursul operei, în cele mai semnificative momente ale acţiunii. Este unul dintre acele puţine fragmente „regionale" prin care compozitorul a dorit totuşi să indice exact locurile faptelor lui Tudor Vladimirescu. În general însă — am spus-o deja — în cele aproape 100 de minute de muzică din lucrare tenta folclorică vizează întreaga creaţie populară autohtonă ridicînd astfel limbajul muzical al operei la nivelul unei expresii specifice întregii spiritualităţi româneşti, indiferent de zone etnografice.

Haiducii îşi dezvăluie adevărata identitate. Ţăranii sînt eliberaţi. Grecii fug. Atmosfera se înseninează prin „Cîntecul cîrciumăriţei".

„De dragul Jianului
Cîntă frunza codrului..."

Este un frumos omagiu adus haiducilor şi luptei lor. Iancu Jianu devine un personaj fantastic la a cărui preaslăvire participă întreaga natură. Haiducii încing un joc viguros, bine ritmat. Ecourile *Hăulitei* răsună din nou. (Ex. 1) Corul intonează fragmente din melodia *La Maria în cerdac.*



Ex. 1

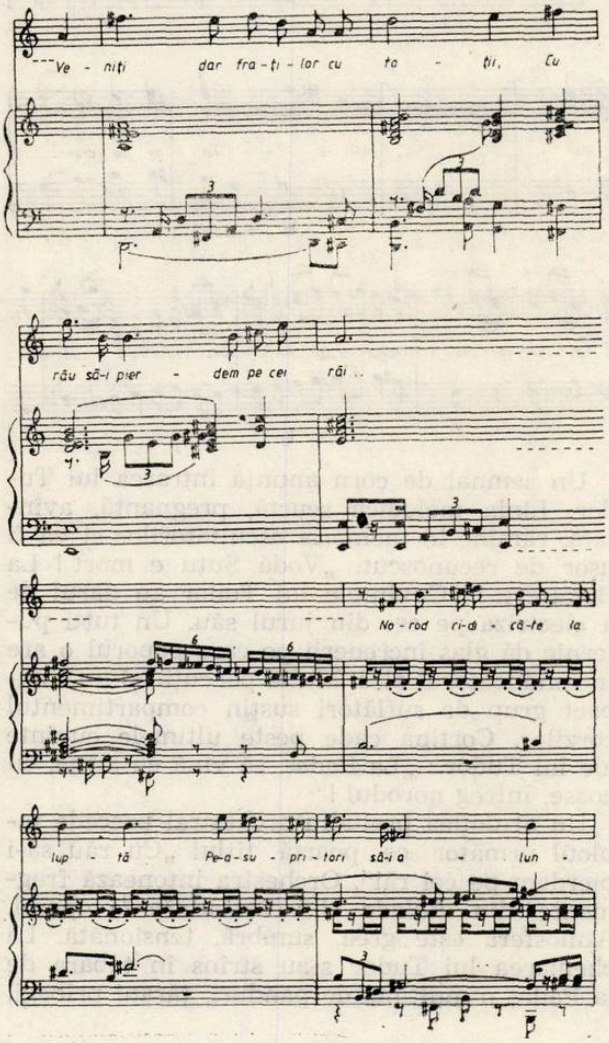
Un semnal de corn anunţă intrarea lui Tudor. Linia melodică scurtă, pregnantă, avîntată, rămîne în memoria ascultătorilor şi va fi uşor de recunoscut. „Vodă Şuţu e mort ! La Bucureşti !" Cuvintele lui Tudor au darul de a electriza pe cei din jurul său. Un tutti puternic dă glas încrederii pe care poporul o are în conducătorul ales. Multă percuţie şi un compact grup de suflători susţin compartimentul corzilor. Cortina cade peste ultimele cuvinte ale lui Tudor : „La Padeş, să vină cu arme, cu coase, întreg norodul !"

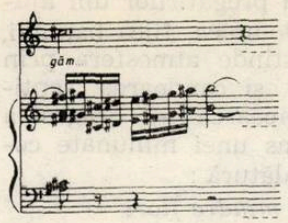
Un al doilea preludiu orchestral precede tabloul următor ce poartă titlul „Cu rău să-i pierdem pe cei răi". Orchestra intonează fragmente din *Balada* din *Introducerea* operei. Atmosfera este grea, sumbră, tensionată. La chemarea lui Tudor s-au strîns în tabăra de la Padeş o mulţime de panduri, ţărani pribegi,

haiduci. La ridicarea cortinei îi vedem adunaţi în jurul focurilor stînd de vorbă despre grijile şi traiul lor amar de fiecare zi.

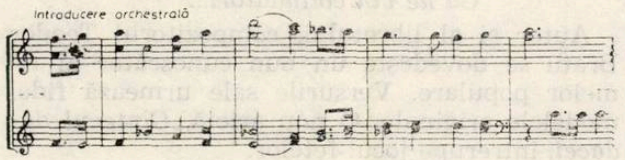
„De amar şi jale grea
Neagră e inima mea...“

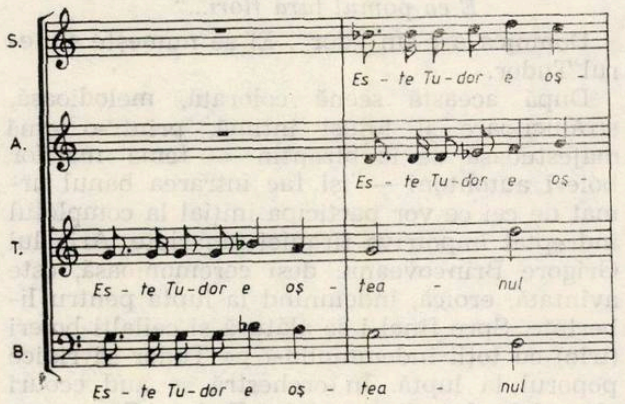
Cîntă corul. Ca o legătură nevăzută dar persistentă, descoperim în acompaniamentul orchestrei fragmente din tema ţăranilor expusă în tabloul precedent. Deodată se aude o voce : „Cît mai răbdăm fraţilor ? !“ Din nou ecourile *Hăulitei* răsună cu efect mobilizator. Atmosfera se schimbă. Intră Tudor anunţat de acelaşi semnal de corn. El dă glas unei ample arii al cărei text este luat în mare parte din cunoscuta *Proclamaţie de la Padeş* (Ex. 2) Îndemnul la luptă are un efect deosebit de puternic asupra celor ce-l ascultă. Marşul lui Tudor este viguros intonat de întreg ansamblul de voci şi instrumente în încheierea acestui tablou. Teodor Bratu a făcut apel doar la textul original — „Cine trece Oltul mare“ — melodia fiind însă în întregime de concepţie proprie, dar cu un nucleu specific oltenesc. (Ex. 3) Compozitorul a dorit în acest moment *ceva* din regiunea Olteniei şi nu neapărat din *epoca* lui Tudor Vladimirescu. Gestul său caută şi de astă dată metafora generalizatoare şi nu tenta particulară.

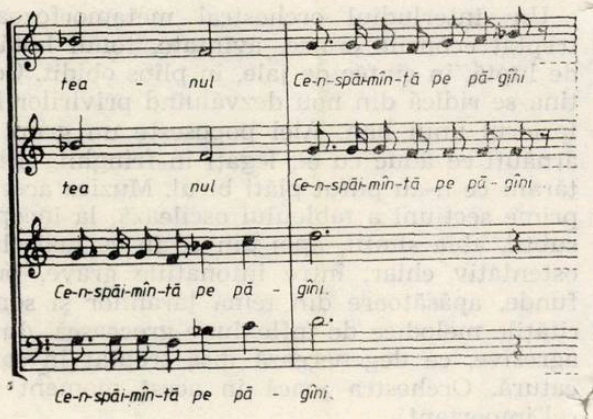




ex. 2







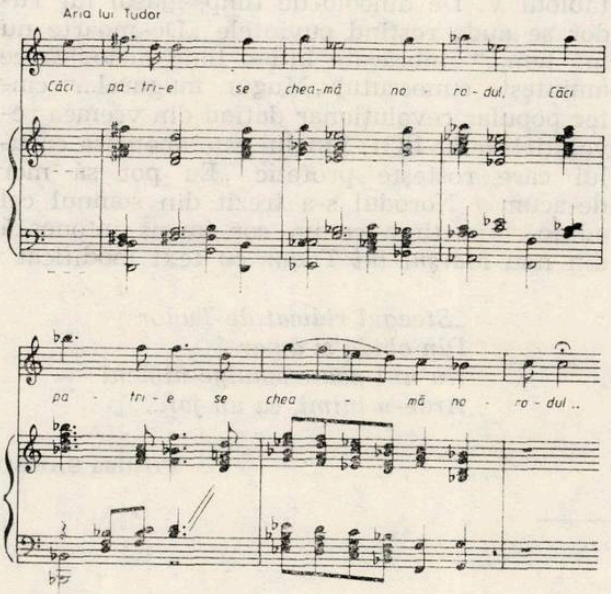
ex. 3

Tabloul IV — „Patria se chiamă norodul“ — îşi propune în prima sa secţiune să reprezinte printr-o mare scenă de balet panica din Bucureşti, fuga boierilor la vestea apropiatei sosiri a lui Tudor şi a pandurilor săi. Măsuri alternative, „şchioape“ (de 3 şi 4 optimi) sugerează deruta, dezordinea, celor ce fug, secţiunea secundă face loc norodului care îl aşteaptă cu bucurie pe Tudor. Un cor de fete intonează un cîntec suav ce destinde atmosfera.

Pe sub streaşina pădurii
Vin haiducii, vin pandurii
Iar în fruntea lor călare
Vine Tudor ca un soare...“

Treptat corul se completează prin adăugarea vocilor bărbăteşti.

Intrarea lui Tudor în Bucureşti marchează momentul culminant al întregii opere. Compozitorul cere aici o creştere masivă a discursului orchestral, acesta explodînd în final prin intense sonorităţi de clopote. Corul intonează un cutremurător „Domnul Tudor să trăiască" într-o expunere de fugă în trepte cu modulaţii ascendente din cvintă în cvintă. Vorbele prin care Tudor se adresează mulţimii sînt din nou text original extras din documente de epocă (Ex. 4) Vocea conducătorului se contopeşte cu

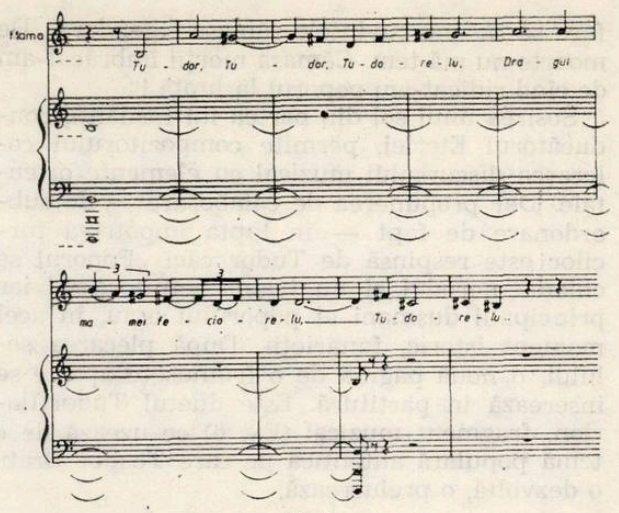


ex. 4

cea a mulţimii. Momentul este impresionant. Dangătul de clopote revine. Finalul scenei e marcat de acelaşi imn într-o atmosferă apoteotică.

Cel de al cincilea tablou — „Fîntîna însîngerată" — debutează cu cîteva bătăi de toacă într-o linişte apăsătoare. În cortul său din tabăra de la Cotroceni Tudor doarme. Un preludiu orchestral intens polifonic foloseşte ca principală idee muzicală o melodie cu contur de bocet. Din ea se va înfiripa tristul cîntec al Mamei lui Tudor. În preludiu se interferează fragmente tematice din întreaga operă : tema jocului fetelor din tabloul I, tema grecilor, tema ţăranilor oprimaţi, tema marilor boieri... Glasul Mamei, de fapt, bocetul ei, îi prevesteşte lui Tudor apropiata lui moarte. Această arie, neobişnuit de lungă şi de dificilă, marchează unul dintre cele mai frumoase şi mai impresionate momente ale operei. Linia melodică este liniştită, calmă, resemnată în faţa imensei dureri. Fidel pînă la capăt manierei de lucru Teodor Bratu imaginează singur atît textul cît şi muzica, desigur, amîndouă în autentic stil popular (Ex. 5).

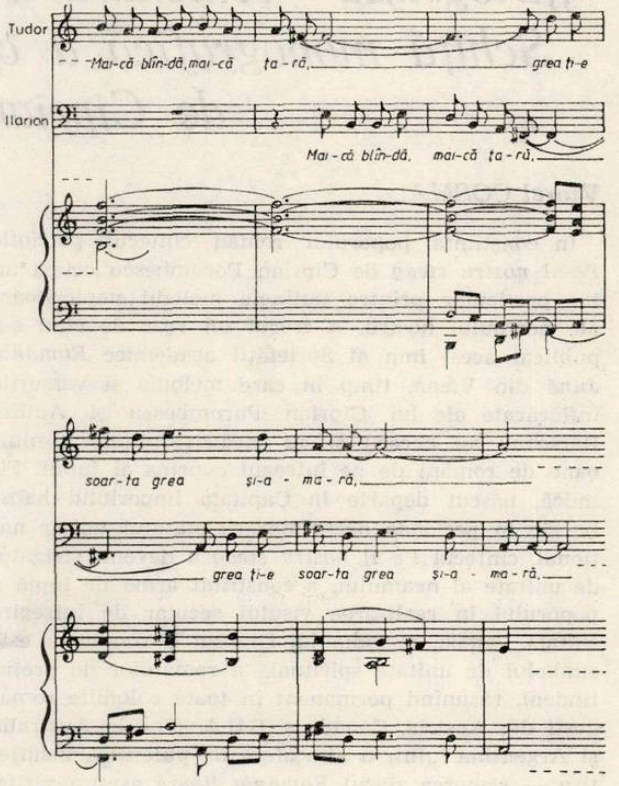
„Iar cicoarea ochilor
Dată vamă zorilor
Zorilor, surorilor..."



ex. 5

Domnica îi aduce lui Tudor vestea trădării boierilor. Cuvintele sale sînt însoţite, în orchestră, de fragmente din bocetul Mamei. Sfîrşitul este aproape. În aceste ultime clipe Domnica doreşte totuşi să-i mărturisească lui Tudor dragostea ei. Astfel ea dă glas unei romanţe, unei melopei cu pregnant contur modal. Cuvintele Domnicăi curg lin, ca nişte lacrimi, fără accente tragice doar cu o imensă tristeţe, cu un imens regret. Căci singura dragoste căreia bărbatul iubit i s-a dăruit cu totul este ŢARA.

Un semnal pregnant anunţă apariţia unui nou personaj. Este episcopul Ilarion care aduce şi el vestea trădării. Aria sa „Vulpi viclene sînt boierii" suprapune o melodie melismatică pe armonii bisericeşti. Răspunsul lui Tudor



ex. 6

face să răsune cuvintele rămase legendare „De moarte nu mă tem. Cămaşa morţii îmbrăcat-am de cînd ridicat-am poporul la luptă !"

Sosirea unui sol din partea lui Ipsilanti, conducătorul Eteriei, permite compozitorului colorarea discursului muzical cu elemente orientale. Dar propunerea de colaborare — de subordonare de fapt — în lupta împotriva turcilor este respinsă de Tudor căci „Poporul se chiamă norodul şi nu tagma jefuitorilor ! iar principalii duşmani ai poporului erau, în acel moment istoric, fanarioţii. După plecarea solului, o nouă pagină de o frumuseţe aparte se inserează în partitură. Este duetul Tudor/Ilarion, fragment muzical (Ex. 6) ce uzează de o temă populară autentică pe care Teodor Bratu o dezvoltă, o prelucrează.

„Maică blîndă, maică ţară
Grea e soarta ta, amară..."

Judecata şi condamnarea la moarte a unor panduri care au furat încheie acest tablou. „Noi nu ne-am ridicat la luptă să răpim pîinea fraţilor noşti !"

Acţiunea ultimei părţi a operei se desfăşoară într-o casă boierească din Tîrgovişte, cartierul general al lui Ipsilanti. Asistăm la o petrecere în care abundă cîntecele şi dansurile de tip oriental. Teodor Bratu reuşeşte însă ca sub aparenţa autenticului să ofere totuşi certitudinea a ceva fals, contrafăcut ; o falsă grandoare, o falsă strălucire, o nesinceră adulaţie a supuşilor faţă de conducătorul grec. Chiar şi aria curtezanei Caliopi — o arie de preaslăvire — are o puternică notă de caricatură.

Evenimentele se succed rapid. E adus Tudor, prizonier. În dialogul său cu Ipsilanti reapar înlănţuite toate principalele motive ale operei. Ipsilanti ordonă uciderea lui Tudor. Din acest moment, realul, concretul dispar rămînînd doar simbolul, semnificaţia, metafora. În culise, un cor de femei intonează tema bocetului din tabloul V. De dincolo de timp, glasul lui Tudor se aude rostind cuvintele „De moarte nu mă tem..." îmbrăcate într-o linie melodică ce aminteşte cunoscutul „Mugur, mugurel..." cîntec popular revoluţionar datînd din vremea revoluţiei de la 1821. Finalul este apoteoza eroului care rosteşte profetic „Eu pot să mor de-acum / Norodul s-a trezit din somnul cel adînc..." în timp ce un cor imens intonează din nou *Marşul lui Tudor* cu text modificat :

„Steagul ridicat de Tudor
Din obidă şi amar
Nu ni-l poate smulge nimeni
Arde-n inimi, ca un jar..."

Cristina SÂRBU

„Biografia" centenară a unui cîntec revoluţionar (I) Schiţă monografică a corului „Pe-al nostru steag" de Ciprian Porumbescu

Viorel COSMA

În conştiinţa poporului român cîntecul patriotic *Pe-al nostru steag* de Ciprian Porumbescu ocupă un loc particular printre puţinele melodii nepieritoare ale neamului nostru. A trecut un veac de cînd s-a publicat acest imn al Societăţii academice *România Jună* din Viena, timp în care melodia şi versurile înflăcărate ale lui Ciprian Porumbescu şi Andrei Bârseanu au cucerit şi au încălzit inimile a milioane de români de pe întregul cuprins al lumii. Fiindcă, născut departe în Capitala imperiului habsburgic în perioada dezmembrării statului unitar naţional, cîntecul *Pe-al nostru steag* a devenit strigătul de unitate al neamului, a constituit arma de luptă a poporului în realizarea visului secular de întregire statală. Astăzi, melodia lui Ciprian Porumbescu este simbolul de unitate spirituală a românilor de pretutindeni, răsunînd permanent în toate coloniile româneşti din Austria, Canada şi S.U.A. pînă în Australia şi Argentina. „Într-o atmosferă de puternică însufleţire — remarca ziarul *România liberă* asupra vizitei preşedintelui Nicolae Ceauşescu în Argentina (1974) — întîlnirea ia sfîrşit în acordurile tradiţionalului cîntec patriotic românesc *Pe-al nostru steag.*" (1).

— *Geneza cîntecului* —

În toamna anului 1879, Ciprian Porumbescu a poposit în Viena pentru continuarea studiilor muzicale şi universitare (Facultatea de filozofie). La 14 noiembrie 1879 scria celor de acasă următoarele : „De sîmbătă într-o săptămînă e şedinţa generală a Societăţii *România Jună ;* exercitez cu băieţii vreo cîteva coruri şi unele piese muzicale, că am compus şi o orchestră mică". Aşadar, Ciprian Porumbescu îşi luase imediat în serios rolul de coordonator al mişcării muzicale în cadrul societăţii studenţilor români din Viena.

Preţioase ne apar informaţiile monografului asociaţiei, Ion Grămadă, asupra prodigioasei activităţi a tînărului compozitor şi dirijor bucovinean. „Cum sosi în mijlocul lor, înjghebă imediat un cvartet, în care Dl. Andrei Bârseanu era tenor II. Acest cvartet executa la şedintele societăţii, diferite cîntări mai uşoare. Repetiţiile se făceau în localul societăţii

(I. Sonnenfelsgasse, etajul IV), adeseori însă și în suterenul (sic !) otelului *de France*. Dintre cîntăreții cvartetului făcură parte pe rînd : C. Porumbescu, apoi d-nii Voina, Dan, Calinciuc, A. Bârseanu și alții". (2).

Din acest citat rezultă că Societatea *România Jună* dispunea în 1879 de o formație vocală *permanentă*, capabilă să execute piese corale fără pretenții tehnice deosebite, fapt care explică în bună măsură îndemnul lui C. Porumbescu de a compune cît mai repede acel repertoriu necesar „convenirilor sociale" ale studenților români de la Viena. De asemenea, posibilitatea de a face repetiții de cor și orchestră în cele două localuri explică stimularea compozitorului pentru piese de factură nouă față de cele scrise la Cernăuți.

În acest climat, s-a născut ideea unor cîntece patriotice, sociale, de petrecere și, chiar a unui imn al Societății *România Jună*. Pe de o parte, modelul societăților germane, iar, pe de altă parte, cîntecele diferitelor cercuri studențești slovace, sîrbești, ungare, poloneze etc. l-au încurajat pe compozitor, să editeze pe cont propriu o broșură de piese vocale similare. „Nu trebuie să uităm — completează Ion Grămadă imaginea acelui moment de emulație artistică — că tinerii studenți din Viena trăiau încă sub puternica impresie a succesului lui V. Alecsandri din 1878 cu *Cîntecul gintei latine*, pentru care Porumbescu scrisese o nouă melodie, mai ușoară ca cea italiană". (3). Așa s-a ajuns la înjghebarea — în mai puțin de trei luni — a *Colecțiunei de cîntece sociale pentru studenții români*, unde s-a tipărit pentru prima oară în 1880 cîntecul *Pe-al nostru steag*.

În mod surprinzător, deși pe știma autografă de *Basso 2* (colecția Bibliotecii universitare din Cluj-Napoca) și pe cea de *Tenore 2* (colecția Nina Cionca), denumirea piesei apare sub forma *Imnul „României June"*, totuși în broșura editată la tipografia J. Vernay din Viena, titlul fixat de autori este *Imnul Unirei*. Ceva mai mult : cîntecul de deschidere al *Colecțiunei* nu este — așa cum ar fi fost normal — imnul societății studențești, care a inițiat concursul de creație, ci *Cîntecul gintei latine* pe versurile bardului de la Mircești. Ce a urmărit Ciprian Porumbescu cu aceste — aparent inofensive — artificii editoriale ?

Înainte de a răspunde la întrebare, merită să subliniem unele detalii ce au scăpat neobservate aproape tuturor biografilor compozitorului. Pe coperta *Colecțiunei* scrie : *„Viena 1880. Editura propria"*. În schimb, pe partiturile *Zîna Dunării* și *Camelii* se specifică : *„Proprietatea și Editura Societății „România Jună"*. De aici, concluzia plauzibilă că muzicianul își asumase riscurile materiale ale tiparului, spre a cîștiga independența conținutului broșurii. Ne mai fiind legat de asociația studențească, desigur, că și-a permis să schimbe titlul imnului, să-l generalizeze în vederea unei arii mai largi de răspîndire ulterioară și să-i mute ponderea de greutate în sumar după *Cîntecul gintei latine*. De altfel, dacă melodia ar fi constituit imnul oficial al unei organizații, nici o altă asociație, reuniune corală, formație artistică nu ar mai fi cîntat *Pe-al nostru steag*. Timpul a demonstrat logica raționamentului compozitorului. De altfel, în studiul de față, vom demonstra, că timp de aproape un sfert de veac de la lansare, melodia *Pe-al nostru steag* a intrat într-un nemeritat con de umbră pînă a fost relansată de Timotei Popovici și D. G. Kiriac. De ce a preferat totuși Ciprian Porumbescu *Cîntecul gintei latine* ca piesă de debut, cînd putea să înceapă la fel de bine cu *Cîntecul tricolorului* ?

Cine urmărește cu atenție cronologia cîntecelor — în special a textelor — poate observa cu ușurință, că Ciprian Porumbescu a *ordonat* piesele după „principiul" desfășurării petrecerilor studențești : la început lucrări cu conținut patriotic românesc (1—5), apoi imnul de înfrățire a tineretului lumii (6), iar în partea doua, cîntece de voie bună și petrecere (7—18) și, în sfîrșit, melodii populare-țigănești (19—20). Prezența lui *Gaudeamus igitur* (6) și a unor cîntece de petrecere (8—16) cu formule de chiuituri populare germano-austriace *(valera, trics, tracs)* sau universale *(vivat, prosit)* întăresc ipoteza unei destinații mai largi a repertoriului studențesc autohton, în încercarea vădită a lui Ciprian Porumbescu de a introduce melosul nostru în cercurile social-politice locale. De aci, chiar o factură muzicală *deliberată* de marș și imn german împrumutată unora din cîntece, în frunte cu *Pe-al nostru steag*. Caracterul oarecum programatic al broșurii, explică convingător afirmația cercetătorului Ion Grămadă care în 1912 constata că melodiile studențești ale compozitorului bucovinean (mort de peste un sfert de veac) „se cîntă și acuma la toate convenirile sociale". Trebuie subliniat însă, faptul că primul „calup" de cîntece patriotice — alcătuit din *Cîntecul gintei latine, Imnul Unirei, Cîntecul tricolorului, Inimă de român* și *Hora* — s-a desprins din mica antologie sonoră studențească, devenind mănunchiul de suflet al repertoriului permanent al tuturor românilor ce luptau pentru libertatea și unitatea națională. Acesta avea să devină — pe măsura scurgerii anilor — mesajul ideologic peste timp al lui Ciprian Porumbescu.

De ce, totuși, în fruntea *Colecțiunei* s-a aflat *Cîntecul gintei latine* ? În primul rînd, fiindcă în momentele de deznaționalizare a românilor transilvăneni, bucovineni și bănățeni, idealul major de apărare a nației era susținerea originei daco-romane, apartenența la stirpea latină din care făcuseră parte strămoșii noștri. În al doilea rînd, compozitorul nu se împăca cu ideea ca un străin, fie el și italian (Filippo Marchetti), să dea glas versurilor înflăcărate ale lui V. Alecsandri, mai ales, că din punct de vedere tehnic și artistic, melodia confratelui latin era „prea grea și cu puține mijloace, imposibilă" de executat. Răspunsul lui Ciprian Porumbescu a însemnat o nouă lucrare de succes, *Cîntecul gintei latine* înscriindu-se printre cele mai inspirate pagini ale creației sale corale.

Nu trebuie exclus însă nici argumentul afinității compozitorului față de V. Alecsandri, unul din cei mai apropiați prieteni ai familiei Porumbescu, în clipa cînd încercăm o explicație plauzibilă a locului preponderent acordat *Cîntecului gintei latine* în economia generală a *Colecțiunei* din 1880. Sentimentul de admirație și mîndrie patriotică încercat de tînărul compozitor bucovinean, se desprinde din următoarele rînduri adresate lui V. Alecsandri de la Stupca, în 30 VII 1878 : „Unde totul admiră și e cum mai mîndru încîntat de splendidul triumf al domniei-

tale, și domnia-ta și a națiunii noastre ce o ai înălțat prin *Cîntecul gintei latine*, acolo și eu, un studinte și teolog absolvat din Bucovina și modest încercătoriu de a cultiva musica noastră națională, nu putui să nu simt asemenea palpitări de admirațiune pentru domnia-ta și dulce mîndrie, căci sunt și eu fiu al acelei națiuni al cărei Mare Poet este domnia-ta și atîta onoare i-ai adus în fața întregei lumi. Îndemnuri mari deșteaptă și încurajiază și puteri slabe ! *Hora* alăturată e micul și modestul frupt al simțurilor mele după cetirea epocalului poem al domniei-tale : *Peneș Curcanul*, cutezanția-mi însă a Ți-o dedica și trimite prea-onorate domnule, această *Horă* mi-o dete atît gloriosul, cît și fermecătoriul *Cîntec al gintei latine*". (4).

Intuiția fără greș a vizionarului compozitor (verificată de altfel cu alte numeroase prilejuri, asupra cărora nu este momentul să insistăm acum) a demonstrat, că efectul de șoc al broșurei *Colecțiune de cîntece sociale pentru studenții români* l-a produs asupra recenzenților și melomanilor din țară, tocmai melodia de debut pe versurile lui V. Alecsandri. Recomandînd „această interesantă cărticică tuturor studenților români de pe la Universitățile din țară și din străinătate" — după expresia revistei *Convorbiri literare* din 1 mai 1880 — recenzentul ieșean ținea să sublinieze în mod deosebit, că placheta lui Ciprian Porumbescu „începe cu *Cîntecul gintei latine*, nu cu melodia domnului Marchetti, nici cu celelalte cunoscute în România, ci cu una nouă a autorului". (5).

Desigur că nu putem omite nici faptul că în clipa cînd și-a propus să dea la tipar *Colecțiunea* și a lansat la 3 XII 1879 cunoscutul său *Apel* la subscripții pentru strîngerea de fonduri necesare editării broșurii, compozitorul a urmărit să capteze atenția cumpărătorilor printr-un titlu de rezonanță patriotică și de actualitate imediată. Or, ce putea fi mai captivant și mai înălțător pentru toți românii, pentru toată presa epocii care elogia permanent succesul internațional al artei naționale, decît *Cîntecul gintei latine* ? Ciprian Porumbescu simțise nevoia de a dărui acest opus muzical în plină efervescență politică europeană — fiindcă ecourile dobîndirii independenței naționale în urma războiului din 1877—1878 nu se stinseseră, ci dimpotrivă, se amplificaseră — spre a vibra în consens cu întreaga suflare românească. Ceva mai mult : se ambiționase să creeze un imn superior ca valoare artistică celui semnat de Filippo Marchetti. „De ce nu mi-ai trimis *Rapsodia* și *Cîntecul gintei latine* de Marchetti ? Trimite-mi-le imediat" — îi scria imperativ la 14 decembrie 1879 surorii sale Marioara.

Ideea comparației celor două partituri depășea însă o inițiativă ascunsă, pusă la cale de Ciprian Porumbescu cu colegul său Andrei Bârseanu : realizarea unui imn al Societății academice *România—Jună*. Este vorba de cîntecul *Pe-al nostru steag* al cărui text — confirmă Ion Grămadă — poetul Andrei Bârseanu „îl scrisese în înțelegere cu regretatul Porumbescu, care i-a recomandat ritmul *Cîntecul gintei latine*". (6). Așadar, *Imnul Unirei* avea la bază toate componentele de conținut și formă ale piesei premiate la Montpélier. Fără acest complex proces de geneză, poate că *Pe-al nostru steag* nu s-ar fi ivit în acel moment de publicare a *Colecțiunei de cîntece sociale pentru studenții români*.

Rolul lui Ciprian Porumbescu în izvodirea acestui imn nu s-a limitat doar la muzică, cum s-a crezut pînă astăzi. Dincolo de faptul îndeobște cunoscut că muzicianul a scris — pe lîngă cele trei strofe ale lui Andrei Bârseanu — încă o serie de versuri cu pronunțat fond patriotic (ce se cîntau în absența de la întrunirile studenților a „comisarului Toma"), merită a fi relevată întreaga dimensiune a contribuției compozitorului la închegarea imnului *Pe-al nostru steag*.

După ce conducerea Societății *România-Jună* a fixat „un premiu de vreo 2 galbeni pentru textul cel mai reușit" (Ion Grămadă), după ce s-a constituit „un juriu care să judece valoarea versurilor ce se vor prezenta împreună cu inevitabilul plic cu *motto* și cu numele autorului" — în speranța că vor apărea mai multe texte „îndeosebi din partea d-lui Sever Mureșanu, actualul profesor la Școala de arte frumoase din Iași" (cum precizează monograful Ion Grămadă) s-a produs un fapt neașteptat. Iată-l, povestit de către istoricul Dimitrie Onciul într-o adunare festivă a Academiei Române din 1922 : „Într-o ședință plenară a acestei societăți, la care Ciprian Porumbescu avea conducerea muzicală, *la propunerea lui* (s.n.) s-a hotărît ca Societatea noastră să pună un premiu pentru cel mai bun text de imn al ei, pe care *Ciprian Porumbescu se angaja să-l pună pe note muzicale* (s.n.). La expirarea termenului, s-au prezentat cîteva încercări, dar cel mai bun text a fost al prietenului meu Andrei Bârseanu, care a fost primit cu destule rezerve, ba, în primul moment, poezia a fost chiar criticată, îndeosebi de Ioan Paul, distinsul profesor și literat de mai tîrziu. Se obiecta, că cele trei strofe ale autorului erau prea abstracte, dar Ciprian Porumbescu a declarat pe loc : „Am și aflat melodia pentru acest imn !" Peste trei zile, compozitorul a venit cu partitura. Cînd melodia acestui imn, care exalta dragostea de neam și dorința de unitate națională a răsunat prima oară la Viena, ascultătorii au fost atît de entuziasmați, încît au cîntat împreună cu coriștii cîntecul ce dinamiza sufletul românesc". (7).

Același fapt este relatat și de Ion Grămadă în monografia Societății *România-Jună*, cu unele precizări ce par mai verosimile. „La termenul fixat, se prezentă un singur text, cel al d-lui A. Bârseanu, fără plic și fără motto... Juriul declară imnul de „provizoriu" pînă se va ivi alt talent mai recunoscut, iar dl. Bârseanu renunță la premiul pe care îl merita pe bună dreptate". Desigur, că numai așa desfășurîndu-se concursul, au putut avea loc discuțiile despre care amintește Dimitrie Onciul. Și poate că acceptarea „provizorie" a cîntecului să explice titlul *Imnul Unirei* din broșura din 1880, în loc de *Imnul „României-June"* (cum figurează în manuscrisele autografe ale compozitorului).

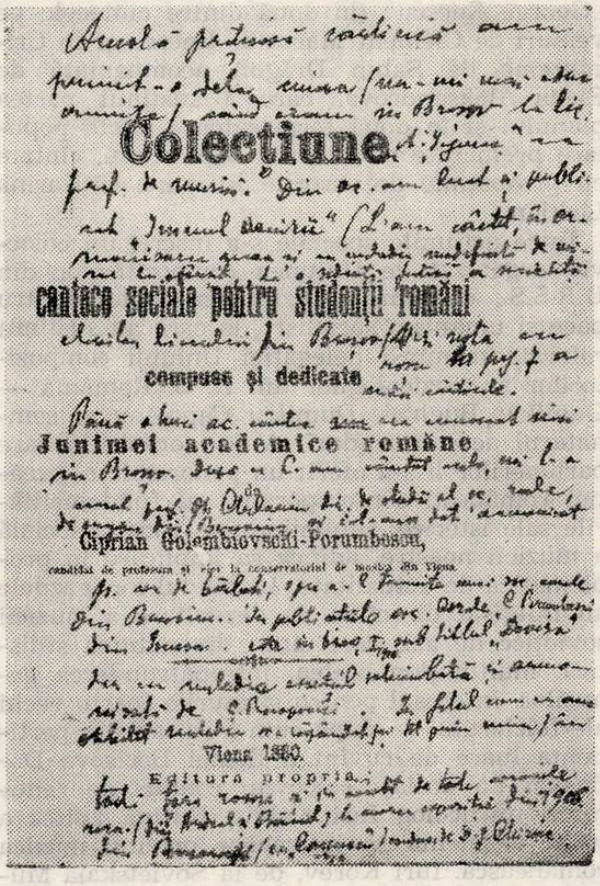
Pornind de la numărul silabelor, succesiunea accentelor cuvintelor și ritmul versurilor *Cîntecului gintei latine*, Andrei Bârseanu a creat poezia *Imnului Unirei* :

Latina gintă e regină
Într-ale lumei ginte mari...

(Cîntecul gintei latine)

Pe-al nostru steag e scris unire,
Unire-n cuget și-n simțiri...

(Imnul Unirei).


Colectiune
cantece sociale pentru studenții români
compuse și dedicate
Junimei academice române
Ciprian Golembiovschi-Porumbescu,
Viena 1880.
Editura proprie.

Deoarece, între textul originar și diferitele versiuni care au circulat de-a lungul unui veac de existență a cîntecului porumbescian au intervenit modificări semnificative din punct de vedere politic, unele reflectînd acte de mare curaj patriotic, vom reda versurile *Imnului Unirei* exact, după broșura tipărită în 1880 la Viena :

(1) Pe-al nostru steag e scris unire
Unire-n cuget și-n simțiri.
Și sub măreața lui umbrire
Vom înfrunta orice loviri.
Acela-n luptă grea se teme
Ce singur e rătăcitor
Iar noi uniți în orice vreme
Vom fi, vom fi, învingători.

(2) Am înarmat a noastră mînă
Ca să păzim un scump pămînt,
Dreptatea e a lui stăpînă
Iar domn e adevărul sfînt.
Și-n cartea veșniciei scrie
Că țări și neamuri vor pieri
Dar mîndra noastră-mpărăție
Etern, etern, va înflori.

(3) Învingător cu verde laur
Noi fruntea nu ne-o'mpodobim,
Neci scumpele grămezi de aur
Drept răsplătire nu dorim.
Știind că-n viața trecătoare
Eterne fapte-am împlinit
Și chinul morții'ngrozitoare
Bogat, bogat, e răsplătit.

A. B.

La aceste versuri ale lui Andrei Bârseanu (semnate cu inițiale), compozitorul a mai adăugat o strofă pe care mulți cercetători ai epocii (inclusiv Ion Grămadă !) mărturisesc că nu au descoperit-o :

(4) Și-un sacru jurămînt răsună,
Chiar pîn'la moarte-uniți să fim,
Și scumpa „Românie Junâ"
De or[i]ce dușman s-o scutim.
Atunci și mica noastră gintă
Va fi măreață pe pămînt
'Nainte frați, deci înainte,
Cu noi e însuși Domnul sfînt.

Versurile lui Ciprian Porumbescu ilustrează elocvent modelul alecsandrin al *Cîntecului gintei latine,* dar, totodată subliniază sentimentul de unitate națională, de grupare în jurul societății simbol de la Viena, sugerînd idealul major de alipire la patria mamă a tuturor ținuturilor românești („Atunci și *mica* noastră gintă / Va fi *măreață* pe pămînt") prin îndemnul la luptă al tuturor „fraților". Desigur, că un asemenea text nu îl putea lăsa nepăsător pe vigilentul comisar crăiesc al împărăției, Toma.

Se cunosc astăzi, două seturi de știme pentru cor bărbătesc, ambele scrise de mîna lui Ciprian Porumbescu : primul (reprodus sub forma știmei de *Basso 2* în monografia noastră *Ciprian Porumbescu,* București, 1957 și în *Exegeze muzicologice,* București, 1984) cuprinzînd doar versurile lui Andrei Bârseanu ; al doilea (reprodus în facsimilul știmei de *Tenore 2* în volumul *Ciprian Porumbescu* de Nina Cionca, București, 1974) eliminînd strofa a treia a lui A. Bârseanu și înlocuind-o cu versurile noi ale compozitorului din strofa a patra. Acest ultim document dezvăluie și o dată importantă la sfîrșitul portativului muzical : *„P. 8/1'880"*. Adică „Porumbescu, 8 ianuarie 1880". Dacă ținem seama de faptul, că *Imnul Unirei* s-a conturat la sfîrșitul anului 1879, iar *Colecțiunea de cîntece sociale* este datată *„Viena în Ianuarie 1880"*, atunci putem conchide și asupra momentului redactării ultimei strofe adăugate de muzician chiar în luna tipăririi broșurii.

(va urma)

Zilele culturii românești în Uniunea Sovietică

A devenit tradițională organizarea „Zilelor culturii românești" în țările socialiste ; în acest an, al patruzecilea al aniversării revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, la Moscova, ca și în alte cîteva zeci de orașe de importanță din Uniunea Sovietică, manifestările au grupat forțe de prim ordin, atît românești, cît și sovietice. Ca artă cu limbaj universal, muzica a fost din plin prezentă în acest context. Cu acest prilej a avut loc turneul Operei Române din București, inaugurat în mod festiv, la 4 septembrie, la Teatrul Mare Academic de Stat al Uniunii Sovietice (renumitul Bolșoi) printr-un concert prefațat de P. I. Șabanov, adjunct al ministrului culturii al U.R.S.S. și Ion Traian Ștefănescu, prim-vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Sub conducerea muzicală a lui Cornel Trăilescu au evoluat, alături de corul și orchestra primei noastre scene lirice, Nicolae Herlea, Elena Cernei, Valentin Teodorian, Sanda Șandru, Elena Grigorescu, Gerda Radler, Mihaela Agachi, Pompei Hărășteanu, Florin Georgescu, Emil Iuraș-cu ș.a., în fragmente semnificative din lucrări de George Enescu, Doru Popovici, Cornel Trăilescu, Ceaikovski, Glinka, Rossini, Verdi, Giordano, Bizet, Saint-Saëns. De un mare succes s-a bucurat reprezentarea capodoperei enesciene *Oedip ;* programul turneului a mai cuprins *Nunta lui Figaro* de Mozart și tripticul de balet *Rapsodii* de Enescu, *Bolero* de Ravel, *Carmen* de Bizet-Scedrin. Alte prezențe muzicale românești de răsunet au fost cvartetul Pro musica, al Filarmonicii „George Enescu", pianistul Dan Grigore, dirijorul Cristian Mandeal — care au susținut concerte la Moscova, Leningrad și în multe alte orașe din Uniunea Sovietică. La Minsk a avut loc un concert simfonic cu piese românești, iar la Moscova unul cameral. Cel din urmă a cuprins *Cvartetul nr. 4* de Tudor Ciortea într-o tălmăcire atentă, însuflețită, datorată lui Aleksandr Semiannikov, Igor Zaidenșnir (care apoi a interpretat magistral *Sonata pentru vioară și pian* de Doru Popovici, în compania lui Anatoli Șeludiakov), Aleksandr Ris, Dmitri Dediuhin, 3 tablouri din cele 4 care alcătuiesc suita *Amintiri* de Dumitru Bughici, redate cu un excepțional simț al culorii armonice și avînt ritmic de pianistul Dmitri Rațer. Muzica vocală a fost reprezentată prin evoluția de acurateță stilistică și caldă expresivitate a lui Boris Dobrin (primul interpret sovietic, în public, al unui fragment din rolul lui Oedip, programul său mai cuprinzînd *Artiștii* de Laurențiu Profeta, *Veselie* de Pascal Bentoiu), la pian Zoia Butîrina, Liudmila Simonova, laureată a Concursului Internațional „George Enescu" (în două dintre cîntecele pe versuri de Clément Marot de Enescu și în *Crizanteme* de Sabin Drăgoi) acompaniată de Elena Aleksandrova, care a susținut partea pianului și în două fermecătoare duete populare prelucrate de Tiberiu Brediceanu, cîntate cu prospețime de surorile Ruzanna și Karina Lisîțian.

Între acțiunile speciale s-a înscris un colocviu organizat de Uniunea compozitorilor din U.R.S.S., cu tema „Muzica în lupta pentru pace și umanism socialist", la care au susținut referate membrii delegației Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România — Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu și semnatarul acestor rînduri. A fost ocazia în care partenerilor li s-a oferit un panoramic al creației românești contemporane, cu fundamentările sale istorice, subliniindu-se vocația socială a muzicii noastre, adînca sa implicare în problematica de actualitate. La rîndul lor, gazdele au înfățișat direcțiile de dezvoltare a muzicii sovietice de azi, care sînt : diversitatea stilistică, multinaționalitatea, întrepătrunderea genurilor, interesul pentru straturile foarte vechi ale folclorului — după cum a reieșit din pertinenta luare de cuvînt a Elenei Borisova Dolinska. La același colocviu, condus de renumitul muzicolog Iuri Keldîș, Rufina Leites a vădit excelenta sa informare privind muzica românească. Iuri Korev, de la Sovietskaia Muzîka, a prezentat numărul 8 al anului în curs, în care a fost inclus, în cinstea jubileului de patru decenii, un grupaj de articole semnate de Nicolae Călinoiu, Vasile Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, Doru Popovici, Rufina Leites, Dan Buciu, Vasile Donose. Cuvinte calde, emoționante a avut vechiul prieten al muzicii românești, distinsul muzicolog Ivan Martînov, care a evocat momente memorabile, intrate în istorie, cum ar fi concerte susținute de mari muzicieni români și sovietici — Enescu, George Georgescu (vorbitorul a redat afirmația lui Haciaturian că acesta dădea cea mai autentică și adevărată interpretare celei de a doua simfonii a sa), Oistrah, Oborin, personalități ca Drăgoi, Vancea, Ion Dumitrescu, Andrei Tudor ș.a. În cadrul colocviului s-au făcut auzite *Odă* de Dumitru Capoianu, *Dialoguri dramatice* de Dumitru Bughici, *Concertul pentru violoncel* de Karen Haciaturian. Călătoria la Moscova a îngăduit audierea unor lucrări recente ale autorilor sovietici : *Ofranda muzicală* pentru orgă și grupuri a cîte 4 suflători de Rodion Scedrin, piesă amplă, cu aluzii tematice (e un omagiu lui Bach) și procedee contrapunctice abundente, excelentul *Concert pentru violoncel* de Karen Haciaturian (în memoria lui Șostakovici, scris cu măiestrie autentică), *Simfonia a IV-a* de Andrei Eșpai, luxuriant orches-

trată, *Trio romantic* de P. Plakidis (ca o reînviere a lumii sensibile, sincere a anilor '60—'70), ampla simfonie *Sevastopol* de Boris Ceaikovski, plinul de fantezie *Cvartet de coarde nr. 9* de Sulhan Tzintzadze. Am văzut și spectacolele *Velele roșii,* balet-feerie (ilustrare vie a afirmației privind întrepătrunderea genurilor) de V. M. Iurovski, o muzică bine făcută, fără a viza originalitatea, o coregrafie funcțională admirabil susținută de dansatorii de la cea de a doua scenă lirică moscovită, Teatrul Stanislavski — Nemirovici-Dancenko. Pe aceeași scenă am văzut o antrenantă operă comică, *Doroteea* de Tihon Hrennikov, cea de a patra lucrare a sa interpretată aici (a cincea intra în repetiții a doua zi, 8 septembrie), cu o muzică melodioasă, expansivă, excelent orchestrată. În pauza spectacolului l-am cunoscut pe fiul lui Reinhold Glier, care și-a adus aminte de faptul că ilustrul său părinte a fost mulțumit de montarea bucureșteană a baletului *Călărețul de aramă,* de interpretarea *Concertului* său *pentru voce și orchestră.* Ni s-au mai oferit un spectacol de circ de inegalabilă virtuozitate și fantezie — *Să dărui focul ca și un Prometeu* și un spectacol de teatru (la Vahtangov) în care rolul muzicii era destul de important : o mică formație, al cărei dirijor era și un excelent actor (ca toți cei din scenă, de un profesionalism strivitor) — piesa *Femei și husari.*

În general, viața muzicală moscovită, foarte intensă și variată, este de o calitate ieșită din comun ; în acest context, muzica românească și slujitorii ei s-au situat la un nivel demn de stimă, marcînd un eveniment pe măsura realizărilor culturii noastre în ansamblu.

Petre CODREANU

Boris Asafiev despre muzica secolelor

Centenarul Boris Asafiev marcat de lumea muzicală în 1984 a atestat din nou actualitatea și profunzimea operei unuia dintre marii luptători pentru muzică și cultură în acest veac.

Asafiev s-a născut la St. Petersburg la 29 iulie 1884.

Avînd recomandația lui Rimski-Korsakov, devine bursier al Conservatorului din St. Petersburg la clasa de compoziție a lui Liadov urmînd în prealabil cursurile Facultății de filologie. Prin Stasov cunoaște pe Gorki, Glazunov, Șaliapin intrînd, cum va mărturisi peste ani, în sfera celor mai diverse impresii și interese artistice.

În anul 1906, debutează în compoziție cu două opere pentru copii : *Cenușăreasa* și *Regina de zăpadă.* În 1908 începe activitatea critică sub pseudonimul Igor Glebov.

Legat de la începuturile preocupărilor sale artistice de activitatea teatrului muzical, Boris Asafiev s-a dedicat înainte de toate baletului, scriind 30 de lucrări printre care remarcăm *Solveig, Flăcările Parisului, Fîntîna din Bachcisarai, Prizonierul din Caucaz, Oaspetele de piatră, Francesca da Rimini.* Creația lui Asafiev nu se caracterizează printr-o originalitate pregnantă, dar cunoașterea marilor tradiții muzicale, un remarcabil simț dramaturgic l-au ajutat să făurească și unele partituri de interes. Dincolo de activitățile componistice, Asafiev rămîne în istoria muzicii ruse, drept un muzicolog și critic de erudiție și talent. Din anul 1914, cînd începe o activitate curentă de cronicar muzical și în special din anul 1920, cînd devine conducătorul secției de Istorie a muzicii a Institutului de istorie a artei, Asafiev elaborează zeci de volume de studii pe teme muzicale ce-i asigură un loc de frunte în viața muzicală sovietică. „Se poate spune fără exagerare, — scria Dmitri Șostakovici referindu-se la generația sa — că sîntem într-o măsură mai mare sau mai mică elevii săi. Unii au ascultat cursurile și conferințele sale, alții și-au făcut educația studiindu-i cărțile, alții i-au resimțit influența binefăcătoare, datorită comunității de idei, prieteniei artistice pe care a știut s-o creeze în jurul său".

„Talentul este talent, priceperea de a construi este pricepere" — scria Asafiev în studiul despre sensul formei la Ceaikovski. Talentul este talent, priceperea de a construi este pricepere, dar ele nu înseamnă totul, deoarece aceste calități mai presupun ceva : înțelegerea legilor percepției omenești, deci nu numai logica în sine a construcției muzicale. Sintaxa muzicii este de neconceput fără cunoașterea particularităților intonației vii și fără capacitatea de a comunica, de a se face înțeles de alții". De la o asemenea idee pornește Asafiev în lămurirea uneia dintre problemele care l-au frămîntat în mod deosebit încă din anii deceniului al treilea, cînd a elaborat de altfel lucrarea intitulată *Forma muzicală ca proces de dezvoltare.*

Sprijinindu-se pe teza că viabilitatea, realismul creației muzicale sînt determinate de capacitatea de a reflecta năzuințele epocii respective, demonstrîndu-și ideile printr-un vast material exemplificator din toate epocile istoriei muzicii, Asafiev este în principiu ostil atît absolutizării scolastice a formelor muzicale,

(ca scheme închistate) cît și atitudinii nihiliste față de ele.

„Dacă din punct de vedere istoric nu există construcție muzicală care să nu fie justificată de conținut, din punct de vedere estetic nu există formă care să nu fie verificată prin experiența auditivă a maselor. Altfel de ce ar mai exista?" — se întreba Asafiev. „Fiecare schemă muzicală este elaborată întotdeauna prin experiență, prin urmare nu există ca scop în sine... ea există numai în măsura în care este guvernată de instrucția vie, adică are un anumit sens...".

A ține seama de posibilitatea perceperii este pentru Asafiev barometrul marii muzici. Clasicii de aceea au și devenit clasici fiindcă au știut cum să-i ajute pe auditori să-i înțeleagă.

Un mare interes îi trezește lui Asafiev creația lui Haydn, ale cărui simfonii sînt un fel de școală de captivare regizorală a atenției ascultătorilor și totodată un tratat concret de estetică a formei ca obiect al percepției. Continuîndu-și ideea, Asafiev conchide: „Orice formă muzicală, cizelată de-a lungul deceniilor și secolelor constituie o unitate de măsură pentru aprecierea nu numai a construcției dar și a intonației... La Haydn de pildă chiar și genul (cvartetul, simfonia) devine o formă șlefuită un fenomen intonațional bine definit, un obiect precis al percepției..."

Pînă a ajunge la o riguroasă concepție științifică asupra muzicii, Asafiev a suferit deseori influențe, dar din prima tinerețe nu s-a îndoit niciodată de necesitatea unei adînci ancorări în marile tradiții ale artei.

Asafiev scrutează cu patimă arhive, se preocupă de marile personalități ale istoriei și demonstrează (așa cum o va face în culegerea intitulată *Prin trecut spre viitor*) nevoia de a ajunge la izvoarele marii muzici, nevoia de a cunoaște, de a cultiva, de a prețui lecțiile compozițiilor trecutului, pledînd necontenit pentru păstrarea marilor cuceriri culturale ale omenirii.

Susținîndu-și tezele prin referiri la întreaga muzică a veacurilor, Asafiev își îndreaptă în mod deosebit atenția spre clasicii muzicii ruse vorbind continuu în studii de amplă desfășurare despre actualitatea operei lui Glinka, Dargomîjski, compozitorii Grupului celor 5, despre Ceaikovski.

Rod al cîtorva ani de muncă, monografia despre Glinka reușește să sublinieze astfel pe baza unor analize de detaliu, importanța istorică a creatorului operelor *Ivan Susanin* și *Ruslan și Ludmila*. „Glinka — scria Asafiev — este un geniu rus, un compozitor pentru care poporul și patria au alcătuit conținutul principal, esențial al marilor sale opere. Cu cît le cunoști mai bine, cu atît te captivează mai mult și te uimesc prin forța lor inepuizabilă, aceste opere care în loc să îmbătrînească, întineresc mereu și care sînt una față de alta ca *Iliada* față de *Odiseea* — epopeea patriotică față de epopeea peregrinărilor".

Preocupat mereu de mesajul marilor clasici, supunîndu-i atenției contemporaneității, Asafiev insistă asupra ideii că valoarea unor mari opere vine din caracterul lor profund popular-național, de aici derivînd viabilitatea indiscutabilă a muzicii, specificul ei ca organism artistic, profunzimea sentimentelor, sinceritatea ei.

Analizînd creația marilor compozitori, Asafiev subliniază adeseori ideea că farmecul, forța, perenitatea acestei muzici vin din ambianța lor națională, din tonul lor autentic național, creații care definesc în fiecare dintre noi, cum scrie Asafiev, sentimentele de solidaritate general omenești, nasc convingerea că în cultura tuturor popoarelor există un specific național care nu-i dezbină pe oameni ci dimpotrivă îi unește. Sub un asemenea semn pune Asafiev epopeea chopiniană care prin pulsul și intonațiile ei redă climatul spiritual al Poloniei. Într-un articol despre tălmăcirea operei lui Chopin, Asafiev vorbește cu pasiune despre creația compozitorului polonez, ca despre un univers al unor idei măreție, ca imagine a acelor oameni care au știut să apere cauza lor dreaptă... Asafiev își exprimă astfel entuziasmul pentru acei pianiști la care dangătele clopotelor de alarmă din muzica lui Chopin, deveneau un poem al clopotelor, un fel de metamorfoză muzicală, care nu aveau nimic cu clopotele lui Schiller, ci cu „dangătul de clopote" ale lui Edgar Poe, mai apropiat, după părerea lui Asafiev, de imaginile lui Chopin.

Asafiev esteticianul care insistă în fiecare monografie asupra caracterului național popular al muzicii vede „îndărătul multor opere arta populară". În pulsul ritmic al muzicii și în intonațiile ei răsună întotdeauna experiența creației artistice colective. De aceea opera folclorică — crede Asafiev, influențează toate domeniile muzicii în întreaga ei diversitate, influențează fie direct, prin observațiile și citatele extrase de compozitori, fie prin rețeaua unor intonații intermediare, fie prin diferitele genuri de prelucrare, fie formînd la compozitorii înzestrați un simț al caracterului popular, al limbajului muzical care le permite să se ridice la ample și importante sinteze. Asafiev nu uită totuși să amintească, dincolo de acest elogiu pe care-l aduce compozitorilor ce se inspiră din arta populară faptul că un creator nu trebuie să acorde atenție numărului citatelor de esență folclorică, cît mai mult elementului intonațional. „Se poate prea bine — scrie Asafiev — ca o compoziție să fie mai autentic populară prin intonațiile ei decît prelucrarea unor citate respectate cu pietate ca un *cantus firmus* invariabil." Și după părerea lui Asafiev numai o asemenea înțelegere a artei populare poate fi durabilă, numai în acest fel ne putem explica viabilitatea creației lui Rameau, Glinka, Chopin, Grieg.

În iarna anului 1941—42, la Leningrad, îndeplinindu-și sarcinile ce-i reveneau în cadrul Institutului de Artă, Asafiev scrie o carte des-

pre *Grieg*. Analizînd pe larg toate compartimentele creaţiei lui Grieg — lirica vocală, opera pianistică, lucrările pentru orchestră simfonică, opusurile camerale, cercetătorul insistă asupra rădăcinilor acestor lucrări în seculara artă populară a Norvegiei.

Asemeni celorlalţi muzicieni preocupaţi de interpretarea estetică a valorilor expresive, Asafiev studiază pe îndelete relaţiile muzicii cu celelalte domenii ale artei. În anul 1956, de pildă în ciclul de *Lecturi puşkiniene* găzduite de Sala Ceaikovski din Moscova, Asafiev s-a ocupat pe larg, de ecoul creaţiei clasicului literaturii ruse în muzică. Pornind de la constatarea că nu există domeniu al creaţiei muzicale ruse, în care să nu se manifeste, sub o formă sau alta, înrîurirea gîndirii lui Puşkin, Asafiev analizează, rînd pe rînd, zeci de lucrări de la romanţele lui Glinka, Korsakov, Kiui, Rahmaninov, Glazunov, Aliabiev, la operele Ruslan şi Ludmila, Boris Godunov, Ţar Saltan, Dama de pică, Aleko...

Oprindu-se la autorul operei *Evgheni Oneghin*, Asafiev insistă asupra faptului că Ceaikovski a introdus în muzica sa sentimentul naturii ce-l caracterizează pe Puşkin nu atît prin efecte sonore descriptive, sau imagini programatice cît prin aluzii subtile abia sesizabile prin redarea sonoră a stărilor sufleteşti, lirice ale personajului... Partitura la *Evgheni Oneghin* — scrie Asafiev —, genială prin simplitatea, sinceritatea şi melodicitatea ei..."

Prin melodiile sale —, Ceaikovski — a sesizat dincolo de tinereţea şi toamna dragostei Tatianei, dincolo de reveriile romantice ale lui Lenski, factura puşkiniană a sentimentului naturii. După părerea lui Asafiev, vitalitatea şi prospeţimea liricii acestei opere se datoresc, în mare măsură, şi faptului că Ceaikovski a înţeles psihologia personajelor lui Puşkin, a înţeles felul în care poetul percepea realitatea înconjurătoare. „Cîntă aici — scria Asafiev — inima poetului şi intensitatea sentimentelor sale s-a transmis în toată subtilitatea lor muzicii marelui maestru al melodiei". Artist multilateral, înzestrat cu o uimitoare capacitate de a pătrunde esenţa artei muzicale, publicist combativ, istoric pasionat, talentat om de ştiinţă, Asafiev este şi un portretist de valoare.

Glinka şi Ceaikovski, Korsakov şi Grieg, Glazunov şi Rahmaninov sînt creionaţi în pagini de farmec. În iulie 1942, Asafiev scrie la Leningrad cîteva pagini despre Prokofiev ce conturează, indiscutabil, unul dintre cele mai inspirate portrete ale compozitorului.

Asafiev l-a cunoscut pe Prokofiev din tinereţe şi a fost de atunci impresionat de vehemenţa, intransigenţa, temeritatea sa. Pentru Asafiev, dezvoltarea creatoare a lui Prokofiev nu a încetat nici o clipă de-a lungul etapelor de căutări, abateri sau eşecuri. Fiecare lucrare nouă a lui Prokofiev confirmă dreptul la existenţă printr-o soluţie originală unic prokofieviană a obiectivului artistico-ideologic.

Din mulţimea impresiilor lui Asafiev am reţine gîndurile sale despre izvoarele „paginilor lirice" ale compozitorului, lirism dominant dincolo de bizareriile, măştile ironiei, grotescului, zeflemelei. „Dacă asculţi cu atenţie şi pătrunzi în structura lirismului muzicii lui Prokofiev —, scrie Asafiev —, descoperi dincolo de structura salturilor insensibile, un spirit sincer şi impresionant care te face să capeţi deplina încredere în sensul profund uman al creaţiei sale. Prokofiev este un artist înzestrat cu un mare ambitus şi implicit cu o mare sensibilitate ; cînd, în muzica lui, sunetele ajung pînă la ţipete de durere înseamnă că şi în psihicul lui s-a rupt pentru o clipă armonia dintre gîndire şi simţire care determină disciplina creatoare în muncă şi stăpînirea de sine. Lamentarea omenească şi profunda tristeţe feminină devin o realitate, o realitate artistică. „Muzica lui Prokofiev — continuă Asafiev — se afirmă semeţ pretutindeni ; este însăşi omenirea care-şi adună propriile forţe, nelimitatele-i realizări şi infinitele orizonturi ale gîndurilor şi sentimentelor ei".

Preocupările muzicologice ale lui Asafiev sînt foarte diverse şi, din mulţimea lor, am mai remarca cîteva din tezele sale cu privire la interpretarea muzicală.

I. Iampolski, autorul unui studiu cu acest subiect, observă că ideile despre interpretare reprezintă una dintre tezele cardinale ale cercetătorului Asafiev, pentru că muzicianul sovietic a susţinut întotdeauna problemele artei muzicale în indisolubilă legătură în cadrul unităţii — creator-interpret-auditor. Asafiev şi-a format concepţiile în acest domeniu în preajma unor artişti de talia lui Napravnik, Şaliapin, Fokin, Nijinski şi odată cu studiul apărut în anul 1917 sub titlul *Gînduri şi impresii* el va ataca permanent teritoriul artei interpretative.

„Rolul muzicii ca forţă culturală — scria Asafiev — iată teza pe care trebuie să ne străduim s-o susţinem şi s-o dezvoltăm. Totul este ca muzicienii care s-au retranşat în limitele specializării să fie gata a apare ca purtători ai acestui nobil mesaj". Definind de la un asemenea principiu mobilurile artei interpretative, Asafiev militează, pe cele mai diverse planuri, pentru o interpretare autentică, pentru manifestarea personalităţii creatoare a artistului şi din acest punct de vedere Asafiev devine, înainte de toate, un luptător împotriva stilului academic, împotriva tradiţiei epigonice, împotriva pedanţilor ascunşi în „spatele unor mari nume".

„Stilul de interpretare rece impus muzicii lui Mozart de către muzicienii academici ai secolului al XIX-lea, scrie Asafiev, era gata să ucidă această muzică plină de bucuria vieţii. Filistinii epocii nu-şi puteau închipui că oamenii cu peruci „puteau fi atît de pasionaţi, însetaţi de viaţă şi de dragoste". Şi de aceea Asafiev cere interpreţilor lui Mozart — măes-

trie, căldură, înţelegerea bucuriilor vieţii". „Numai acela care este cu adevărat stăpînit de spontaneitatea artei are dreptul moral de a-i face pe alţii să înţeleagă arta". De la acest principiu porneşte Asafiev în analiza artei interpretative. Şi preţuind mai ales pe interpreţii novatori care dezvăluind conţinutul compoziţiilor clasice ştiau să găsească sunete şi culori, ştiau să îmbogăţească şi uneori să înlăture schemele tradiţionale ale interpretărilor, Asafiev se opreşte la Klemperer, cel ce „produce asupra tuturor auditorilor o impresie zguduitoare prin înţelegerea sa uimitor de precisă, clară, accesibilă oricui şi profund expresivă, caracterizată printr-o mare încordare a voinţei a cărei influenţă asupra auditorilor este uluitoare. Klemperer te însufleţeşte, te îmbărbătează, te răcoreşte şi ecourile interpretării sale stăruie multă vreme în suflet. Vigoarea care porneşte de la gest (de un desen rafinat şi de un dinamism autoritar) îmbinate cu o logică de fier convingătoare a planului interpretativ, temperamentul cald înfocat care disciplinează — iată ce sileşte atît orchestra cît şi pe auditor să se supună dirijorului să simtă intenţiile sale şi să-şi organizeze sentimentele aşa cum dictează concepţia sa creatoare. Este surprinzător, că în pofida unei tălmăciri atît de impulsive şi autoritare a partiturii, nu aflăm nici urmă de arbitrar sau de capriciu sentimental. Muzicianul gînditor, profund şi serios, care sesizează cele mai subtile nuanţe ale gîndirii compozitorului şi care reacţionează cu promptitudine la cele mai mărunte detalii ale sentimentelor este pretutindeni şi întotdeauna prezent. Şi în ciuda acestei atitudini în aparenţă atît de raţională faţă de piesa interpretată cîtă vigoare a interpretării..."

Una dintre tezele călăuzitoare ale criticului Asafiev în analiza fenomenului interpretativ : conţinutul de idei constituie temelia măiestriei ei interpretative.

Asafiev cel care vedea în pianistica lui Balakirev o gîndire imperioasă şi definea arta chopiniană a lui Blumenfeld prin cuvintele : „Cînta ca şi cum ar fi citit din Mickiewicz", relevă la Arthur Schnabel, capacitatea de a îmbogăţi interpretarea prin asociaţii poetice şi filozofice. „Înveşmîntate într-o structură ritmică riguroasă, transpusă într-un plan compoziţional profund inedit şi motivat, trecute printr-un complicat ansamblu de idei poetice şi filozofice şi supusă analizei stilistice, compoziţia muzicală în tălmăcirea lui Schnabel — scria Asafiev — răsună ca un cuvînt viu, uneori mîngîietor şi dulce, alteori energic şi răscolitor, uneori mînios şi sever, alteori voios şi şăgalnic... Forma devine expresie iar fiecare sunet o sferă de transmitere şi un scop în sine".

Relevînd importanţa pe care o are pentru arta interpretativă înnoirea şi îmbogăţirea repertoriului, concepînd interpretarea ca o artă creatoare a intonării muzicii, încercînd întotdeauna să stabilească o strînsă legătură între arta interpretativă şi creaţia componistică naţională, socotind drept interpret ideal pe muzicianul a cărui artă îmbină puritatea nobilă a sentimentului cu puterea voinţei şi vigoarea, Asafiev cere fiecărui tălmăcitor gust, îndrăzneală, conştiinţă căci numai o asemenea atitudine selectoare oferă terenul inspiraţiei autentice şi un model de artă interpretativă.

În concepţia lui Asafiev, Rahmaninov reprezintă un ideal din acest punct de vedere. „Interpretarea lui Rahmaninov — scrie Asafiev — impresionează înainte de toate ca disciplină conştientă care nu înnăbuşe ci dezvoltă. Este domnia unei ponderaţii înţelepte căci nu pot numi altfel acea proporţională repartizare rahmaninoviană a planurilor sonore, graţie căreia deslusim clar şi plastic tema şi complexul contrastant, figuraţiile şi sprijinul armonic. Totodată, ascultătorul nu are niciodată senzaţia unui gol sau de incompletitudine ; fiecare apăsare a clapei pare să realizeze o sonoritate pianistică de maximă profunzime, rotunjită şi viguroasă. „Sculptor care simte prin intermediul clapelor imaginile sonore ale unei arhitectonici precise şi care vorbeşte astfel imaginaţiei unui mare număr de oameni — scrie Asafiev în biografia dedicată compozitoru lui-interpret Rahmaninov —, în nemărginita gamă de nuanţe a intonaţiilor era un poet genial al simţului muzicii, conştient de forţa de înrîurire a sunetului".

Iosif SAVA

Concert dedicat Zilei Internaționale a Muzicii

La unison cu simțirea melomanilor de pretutindeni, melomanii bucureșteni și-au făcut deja o legitimă mîndrie din gestul participării la marcarea festivă a zilei de 1 octombrie — Ziua internațională a muzicii. Din efortul conjugat al conducerii Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, al Radioteleviziunii Române, precum și al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", manifestările din acest an au dobîndit un plus de semnificații — circumscrise valenței intrinsec militante a muzicii — pentru pace, prietenie, generozitate, sub semnul cărora geniul uman și-a dăruit dintotdeauna izbînzile sale, semenilor. Grăind acolo „unde graiuri sfîrșesc" — pentru a-l parafraza pe Rilke, muzica contopește absolutul inexprimabil cu etern omenescul, dar numai a aceluia născut sub zodia adevărului, a frumosului și a binelui. Am regăsit aceste gînduri în alocuțiunea profesorului universitar Nicolae Călinoiu — președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", ce a precedat concertul simfonic extraordinar al Orchestrei RTV Române : „Celebrarea Zilei internaționale a muzicii înseamnă pretutindeni în lume, aducerea unui prinos de laudă artei angajate, artei care adresează un luminos mesaj prezentului și viitorului, artei ca identitate a societății umane, a fiecărui popor în parte, a exponenților vieții spirituale de pe toate meridianele, a omului simplu, care își împletește existența cotidiană cu muzica". Sub bagheta artistului emerit Iosif Conta aceste adevăruri au căpătat o aură sensibilă, particularizată în cadrul interpretării celor două lucrări înscrise în program : Oratoriul *Canti per Europa* — partea a IV-a de Theodor Grigoriu și *Simfonia a IX-a* de L. van Beethoven. Înfrățirea verbului dantesc cu muzica (partea a IV-a a oratoriului *Canti per Europa*) și apoi a celui schillerian cu suflul titanului de la Bonn, a proiectat o dimensiune simbolică asupra întregii seri, o seară a cugetării despre „Iubirea care mișcă sori și stele" (Dante), o seară vibrînd de armonia prin care, conform nesecatelor virtuți ale muzicii, înalte principii morale ființează într-o universală frumusețe. O frumusețe gravă, solemnă, pulsînd în coloanele de bazalt ale armoniei „Imnului lui Apollo" (p. a IV-a — *Canti per Europa*), acolo unde verticalitatea sugerată de simultaneitatea intonării corale și orchestrale, se pierde în contemplarea „spiralei căilor armonice" (autorul), sau o frumusețe nimbată de forța aspirației, a catharsisului beethovenian ce-și propune să alăture „popor lîngă popor" în drumul „spre culmi" al rasei umane. Generozitatea mesajului s-a împletit în cadrul concertului extraordinar al Orchestrei RTV Române, cu elocvența interpretării, cu eleganța concepției și gestului dirijoral, orientat spre o mai puternică subliniere a tușelor expresive, spre o retorică dinamizantă și deosebit de receptivă a sensurilor punctuației muzicale. Participarea cvartetului solistic : Sanda Șandru, Adina Iurașcu, Florin Diaconescu și Pompei Hărășteanu, precum și a corului Radioteleviziunii Române, a răspuns ca de obicei exigențelor gustului estetic, cu excepția partidei solistice tenorale, aflate într-o evidentă pasă vocală nefavorabilă. Finalizînd sub auspicii „extraordinare" și pe aceeași coordonată festivă a debutului, concertul Orchestrei simfonice a RTV Române, beneficiind de conducerea muzicală a artistului emerit Iosif Conta, ne-a proiectat, pe noi cei prezenți în sală într-un timp al profundei meditații, un timp ce sperăm că ne-a alăturat meditației unei întregi planete — melomane.

Ileana PREDA-URSU

Deschidere de stagiune la Filarmonica „George Enescu"

12 septembrie — la Ateneul Român, primul concert al stagiunii '83—'84 — cu un program promițător și consistent : un *oratoriu* în primă audiție de Dumitru Capoianu, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy în interpretarea Mihaelei Martin, *Simfonia a IV-a* de Brahms — concert pe care îl sperăm de bun augur pentru toamna muzicală bucureșteană.

Oratoriul „Solstițiu" ne-a adus bucuria reîntîlnirii cu una din penele prețioase ale muzicii românești — o primă audiție semnată de Dumitru Capoianu. *Solstițiu — oratoriu de concert pentru recitator, cor și orchestră* face parte, împreună cu *Echinocțiu* din ciclul *Flăcări de sînge* pe versuri de Eugen Jebeleanu — un ciclu cu un declarat caracter antirăzboinic, „un grav avertisment dat omenirii pentru ziua de mîine care ar putea să fie ultima pentru noi toți".

O orchestrație aparte : flaut, vioară, chitară, alamă, orgă și percuție este pusă în slujba sensului dramatic exprimat de o imaginație vizuală foarte puternică (care nu poate să nu ne amintească de semnatarul atîtor muzici de film).

Materie sonoră izbucnind în imagini de un autentic patos, culori ce țîșnesc parcă din carne și sînge — muzica lui Dumitru Capoianu „trăiește" cu adevărat, rafinamentele apar nu din subtile căutări ci din necesitățile interioare ale exprimării. Economia și perfecta adecvare a mijloacelor orchestrale e pusă în folosul unei construcții muzicale eficiente, de o expresivitate imediat receptată. Dumitru Capoianu e un artist al cărui crez etic și estetic a fost și este dăruit în sensul cel mai adevărat și mai înalt țării și oamenilor ei. Credem de aceea că nu este lipsită de semnificație includerea muzicii sale într-un concert care reprezintă atît deschiderea stagiunii Filar-

monicii bucureştene cît şi dedicaţia simbolică pe care Ateneul o face „oamenilor muncii de la sectorul 6" — de fapt tuturor oamenilor muncii acestei ţări. Lor le-a fost închinată prima audiţie a unuia dintre cei mai reprezentativi compozitori români, lor le-a fost dăruit şi arcuşul Mihaelei Martin în celebrul *Concert pentru vioară şi orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy.

Temperament artistic de o vigoare care a impus-o sălilor de concert de la noi şi de pe alte meridiane, Mihaela Martin impresionează printr-un palmares de o bogăţie puţin obişnuită la vîrsta sa : turnee în Franţa, R. P. Bulgară, R. S. Cehoslovacia, Anglia, Elveţia, Finlanda, S.U.A., Olanda, U.R.S.S. şi încă multe altele, ca şi laurii a numeroase competiţii interne şi internaţionale dintre care Concursul internaţional de la Indianapolis — S.U.A. au însemnat un mare triumf al violonisticii româneşti.

Prezenţa ei în *Concertul de vioară* de Mendelssohn-Bartholdy a fost unul din momentele de succes ale serii. Secondată de o dozare fluctuantă a acompaniamentului orchestral, violonista şi-a pus în valoare strălucirea tonului, siguranţa unei tehnici de mare virtuozitate, menite să reliefeze exuberanţa şi dezinvoltura romantică a celebrului *Concert*. Credem că ceea ce i-a adus succesul Mihaelei Martin este, dincolo de complexitatea şi întinderea repertoriului, de virtuozitatea şi profunzimea gîndirii muzicale, acel „modern" al interpretării, în sensul unei regîndiri cu ochi contemporani, al unei implicări — care duce desigur la personalizarea viziunii.

Cuvinte de apreciere se cuvin corului Filarmonicii condus de Vasile Pântea, al cărui aport substanţial în oratoriul lui Dumitru Capoianu a contribuit la reuşita incontestabilă a acestui moment. În încheiere, *Simfonia a patra* de Brahms a reconfirmat odată mai mult bagheta lui Mircea Basarab, aportul său interpretativ prezent în toate momentele programului.

Sperăm într-un nivel din ce în ce mai înalt al manifestărilor muzicale inaugurate la 12 septembrie de artiştii Filarmonicii, pe care îi dorim şi îi credem în continuare „prima orchestră" a vieţii muzicale româneşti.

Maia CIOBANU

Paul Popescu — Ion Voicu

La Ateneul Român, în serile de 27—28 septembrie, ne-am reîntîlnit cu cîteva pagini de referinţă ale componisticii româneşti. *Tripticul simfonic* de Zeno Vancea este o lucrare unde infuzia de melos folcloric este deosebit de prezentă, deşi momentele particulare ale lucrării poartă semnătura unui cromatism clar acuzat. Este acesta un proces caracteristic artei componistice a maestrului Zeno Vancea : preluarea sugestiei folclorice în ceea ce aceasta are caracteristic şi „completarea" ei din aproape în aproape cu material intonaţional aparţinînd unui complex cromatic propriu autorului. Ritmica variată, orchestraţia interesant diferenţiată sînt alte atribute ale unei lucrări unde sugestia folclorică, urmînd genialităţii enesciene, cunoaşte prefaceri considerabile fără a se pierde însă iremediabil între „rotiţele" unui mecanism componistic complex, de altfel, excelent pus la punct. Interpretarea a avut acel element coloristic atît de necesar redării convingătoare a unor pagini trăind, în mare măsură, prin tentă cromatică.

Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 1 de Max Bruch l-a avut ca protagonist pe maestrul Ion Voicu. Valenţele interpretării sale sînt cunoscute şi recunoscute — strălucire, culoare, fantezie şi oarecare libertate, virtuozitate transcendentală. Acestea sînt elementele distingînd interpretarea serii de la filarmonică, interpretare avantajată imens dacă ne gîndim la faptul că, în mare măsură, calităţile interpretative ale maestrului Ion Voicu sînt cele presupuse organic de redările convingătoare ale paginilor concertante de tip romantic.

Simfonia a III-a de Anton Bruckner s-a constituit în moment culminant al serii. Deşi unele imperfecţiuni ale suflătorilor ar fi de semnalat, nu putem ignora consecvenţa unei arhitectonici bine proporţionate de bagheta dirijorului Paul Popescu, un fervent şi consecvent interpret de calitate al paginilor simfonice (şi nu numai) amplu dimensionate.

Viorel CREŢU

Marius Ungureanu, Victor Popescu şi Sergiu Năstase într-un recital de cameră Wilhelm Berger

Credem că se cuvin a fi reţinute numele celor trei tineri care au susţinut în 26 septembrie un recital W. G. Berger.

Ei se numesc Marius Ungureanu, Victor Popescu şi Sergiu Năstase. Cu o pasiune şi o seriozitate care poartă amprenta talentului autentic, cu o profunzime a demersului artistic ce face cinste şcolii româneşti de interpretare, cei trei tineri solişti şi-au dedicat forţa şi sensibilitatea artistică întrupării muzicii unuia dintre vîrfurile artei noastre componistice — Wilhelm Georg Berger.

Alegere semnificativă dacă ne gîndim la afinitatea constituţională, am putea spune, a compozitorului pentru instrumentele cu coarde, la predilecţia pe care a manifestat-o întreaga sa viaţă pentru o materializare sonoră a gîndului său purtată de timbrul lor specific — predilecţie concretizată într-un număr impresionant de opusuri dedicate cvartetului, trio-ului, duo-ului de coarde, sonatei sau concertului instrumental.

Alegere firească dacă ne gîndim la largul evantai al expresiei sale componistice, permiţînd afirmarea unor temperamente artistice de factură diversă şi invitînd în acelaşi timp la conturarea unor opţiuni originale ale gîndului interpretativ.

Credem că afinitatea compozitorului pentru instrumentele cu arcuș exprimă o anume coordonată a stilului și personalității sale și explicarea sa ar necesita întinderea unui studiu aparte, descoperind pendularea între factura neoclasică și expresivitatea romantică a creației sale. Muzica sa întotdeauna perfect justificată de o construcție echilibrată și de o logică internă deplin coerentă (ale cărei principii sînt expuse în binecunoscutele lucrări teoretice ale autorului) are în același timp o anume elasticitate binevenită a gîndirii lăsînd loc desfășurării fluente a unui discurs de factură esențial lirică.

Concertul a debutat cu *Sonata pentru violă solo* — o lucrare complexă cerînd din partea interpretului atît temperament cît și o fină sensibilitate, în care reflexe ale spiritului bartokian se întîlnesc cu reminiscențe ale armoniilor cîntecului lăutăresc.

Marius Ungureanu, a cărui violă face parte și din celebrul ansamblu „Musica Nova" s-a dovedit un interpret ideal al acestui opus a cărui valoare a luminat-o cu pasiunea unui talent în certă ascensiune. Este sigur că tînărul violist a înțeles trăsăturile stilului bergerian pe care îl „simte" în cel mai adevărat sens al cuvîntului și cu care îl credem a avea afinități benefice personalității sale.

Există la Marius Ungureanu o anume seriozitate și profunzime lăuntrică care ne fac să credem în drumul său și să-l așteptăm cu certitudinea pe care talentul său o merită pe deplin.

Sonata pentru violoncel solo — de o factură lirică mult mai manifestă — a fost interpretată de Victor Popescu care a făcut să se audă tăcerile și subtilitățile nuanțelor, rezonanța enesciană a armonicelor, un anume lirism cu nuanțe epice al acestei muzici care „povestește" continuu.

Victor Popescu ne-a convins prin acuratețea cu care a construit o muzică deloc facilă interpretării, conferindu-i o anume fragilitate expresivă dar și forța necesară în momentul dramatic al climaxului.

La fel de convingător ni s-a părut Sergiu Năstase în ampla desfășurare a *Sonatei pentru vioară solo* (deși ar fi fost necesară poate o reliefare mai variată a planurilor mari ale lucrării).

Duo pentru violă și violoncel reliefînd și calitățile de parteneri de muzică de cameră ale protagoniștilor ne-a amintit de experiența lor în calitate de membri ai unui cvartet deja afirmat pe podiumul scenei Conservatorului.

Într-un cuvînt, un concert a cărui reușită deplină a satisfăcut publicul și al cărui înalt nivel interpretativ ne face să dorim o reîntîlnire cu cei trei tineri soliști ai serii.

Maia CIOBANU

Jean Etienne Marie

Actuala stagiune camerală a Filarmonicii „George Enescu" a debutat printr-un eveniment *Hyperion:* prezentarea în concert a compozitorului *Jean Etienne Marie*, o personalitate binecunoscută a vieții muzicale franceze.

Aflat la o vîrstă a edificărilor și a concluziilor creatoare, opera sa îmbracă forme și genuri dintre cele mai diverse atestînd o solidă formație muzicală și multidisciplinară și o dezvoltare personală interesantă și activă a celor mai importante cuceriri ale tehnicii componistice a ultimilor 30 de ani. Compozitor care a mers în pas cu vremea zi de zi, pornind de la *prezent* spre viitorul prezent (de mîine), în muzica sa se contopesc în sinteze mereu vii, marcate de o gîndire esențială, elementele de bază care au constituit bagajul de noutate și originalitate a respectivei perioade, azi devenită istorie: este vorba despre tot ceea ce s-ar numi azi „școala de la Darmstadt", îmbogățită cu ramificații specifice caracteristice grupărilor sau centrelor de importanță muzicală națională sau multinațională. Ceea ce se relevă cu deosebire în creația lui Jean Etienne Marie — care cuprinde un evantai extrem de larg de genuri, pornind de la muzica pentru instrumente solo pînă la marile ansambluri orchestral-corale — sînt preocupările sale legate de muzica electronică, de transformarea electro-acustică a sunetului natural, cărora le-a dedicat cea mai mare parte a activității sale creatoare, muzicologice și didactice din ultima vreme. Director și fondator al C.I.R.M. *(Centre International de Recherches Musicales)* cu sediul la Nisa, profesor la Schola Cantorum, la Universitățile din Vincennes și de la Marseille-Luminy, cercetător neobosit al soluțiilor, mijloacelor și procedeelor prin care fenomenul muzical să iasă din cadrul muzeal în actualitate, înglobînd și re-creînd dinamic cuceririle gîndirii și cunoașterii contemporane (o teză scumpă numai creatorilor de nou, spirite lucide, permanent neliniștite și în luptă cu toate „binefacerile" confortului fie intelectual, fie moral) muzica sa demonstrează mai presus de orice această *concordanță* funcțională între sens, scop și mijloace, dominate de un evident echilibru al *formei*. Totodată, în arta sa, J. E. Marie nu este un tezist (spre deosebire de mulți alții). Muzica sa are *savoarea* substanței, a faptului sonor, fără de care orice produs muzical rămîne sec, nul, neavenit. Este, evident, primatul oricărei arte, oricît de abstracte (să privim formele brâncușiene...) care *cîntă*. Ne-am delectat ascultînd atît în concert cît și în conferința de presă ce a urmat, în prezentarea lui Iancu Dumitrescu și a autorului, lucrările *Sylviana story, Labyrinthes, Héphaistos, Tombeau du dr. Donady, Appel au Tiers Monde, Trois affiches d'Holger Matthies, Holzwege, Li abeilho faciem violum* și fragmente din lucrări orchestrale și camerale ale autorului, semnificative pentru problematica pe care o conțin, înregistrate pe bandă. Se cuvine menționată calitatea interpretărilor datorate lui Aurelian Octav Popa, Florin Pane, Georgeta și Sorin Scurtu și dirijorului Florin Totan.

Este importantă inițiativa formației „Hyperion" — pe care nu odată am lăudat-o —, de a prezenta, în dialog cu arta noastră muzicală, personalități componistice ale vieții muzicale internaționale spre cunoaștere, confruntare de experiență și mai ales informare a publicului. O dorim urmată și amplificată.

Nicolae BRÎNDUȘ

Lucrări camerale de tineri compozitori

Concertul Cenaclului tinerilor compozitori ce-și desfășoară activitatea sub patronajul Uniunii compozitorilor și muzicologilor organizat luni 24 septembrie 1984 la Sala Studio a Ateneului a cuprins, în programul alcătuit de secretara cenaclului, compozitoarea Doina Rotaru, lucrări camerale pentru pian, oboi și cvartet de coarde.

Prima lucrare a concertului, *Friză*, piesă miniaturală pentru pian a compozitoarei Doina Marian, interpretată de Remus Manoleanu, se constituie, în intenția autoarei, drept imagine sonoră de tipul poemelor într-un vers de Ion Pillat, avînd ca moto-versul „Pe piatră stau eroii, în ea dorm zei ascunși". Construită după tiparul formei de lied — A.B.A. codă — într-o scriitură modală simplă, preponderent liniară, așa cum se vede în partitură, lucrarea vădește preocuparea compozitoarei pentru o melopee liberă, dezvoltată în interiorul unor segmente de formă muzicală, pe alocuri doar conturată ca atare, mai mult agogic arcuite și tensionate.

Suita pentru pian „Din iernile copilăriei" de Dorel Pașcu Rădulescu, interpretată de pianista Mihaela Pavel, suită aparținînd unui ciclu de lucrări pentru copii, are scopul, după afirmația autorului, „de a apropia tinerii artiști de comorile folclorului nostru". Cele cinci miniaturi ce alcătuiesc suita au la bază colinde de pe valea Mureșului din colecția Bartók. Modul în care sînt tratate aceste teme, „fără să aibă un caracter didactic manifest", amintește tipul de scriitură bartokiană a caietelor *Microcosmos*, compozitorul impregnînd lucrării un caracter de confesiune, menit să sugereze „atmosfera satului transilvan de munte, în care a copilărit".

Carmen Cârneci, prezentă în concert cu piesa *...d'amore cantilenă pentru oboi solo*, interpretată de Adrian Petrescu, sintetizează principiile dialectice ale formei de sonată — A.B. dezvoltare *(a, b)*A, repriză condensată, codă — cu cele ale versului popular românesc cîntat. Această sinteză devine posibilă datorită închegării materialului sonor din microformule intonaționale ce se repetă, intercondiționîndu-se. Pulsația ritmică *giusto* sau *rubato* indicată în partitură nuanțează libertatea întregului discurs muzical, al cărui ecou reverberează în sonoritățile impresionismului debussist.

Ampla lucrare pentru pian a compozitorului Viorel Crețu *Variațiuni și fugă pe o temă de Frescobaldi*, interpretată cu pătrundere de pianistul Ion Iosif Prunner, a evidențiat preocuparea compozitorului pentru o tehnică de compoziție complexă, severă. Cele opt variațiuni generate de temă, la care se adaugă alte patru variațiuni de caracter (două valsuri și două sarabande) cresc conform principiului variațional de la simplu la complex, prin acumulare de voci, prin densificare, prin varierea parametrului ritmic. Fuga — cu un contrasubiect obligat — în finalul lucrării, concentrează, concluzionînd întreaga lucrare, tema-Frescobaldi, diminuată și amplificată, revenind „ca o amintire", ca o nostalgie a consonanțelor, cum o relevă partitura.

Cvartetul de coarde al compozitorului Cătălin Ursu — interpretat de formația alcătuită din Florin Voicu, Dana Moraru, Lucian Moraru, Grigore Barbosa — a fost partitura cea mai elaborată a concertului. Cvartetul, amplă arcuire sonoră continuă, are o structură internă cvadripartită. Elaborat într-o scriitură postweberniană în care textura sonoră este formată din tronsoane seriale suprapuse, ale căror sunete vor fi într-o permanentă permutare (p. I), filonul sonor se dizolvă într-un unison al celor patru instrumente (p. a II-a) din care se dezvoltă o pulsație ritmică incisivă ce se va impune în întregul discurs muzical. În spiritul tehnicii colajelor, acest limbaj alternează cu sonoritățile unui coral clasic, tehnica texturii fiind reluată apoi pe alți parametri (p. a III-a). Finalul cvartetului (p. a IV-a), o temă cu variațiuni de o construcție aparte, în oglindă, conform schemei unor variațiuni inverse (de la ultima variațiune la temă) include — ca un fel de dezvoltare — o fugă cu contrasubiect obligat. Tema variațiunilor, o temă modală cu iz bizantin, este adusă în ultimele măsuri ale lucrării.

Ideea care a stat la baza piesei *Monade* de Marcel Spinei, interpretată de pianistul Adrian Tomescu, a fost aceea a punerii în dialog a două culturi muzicale diferite. Lucrarea își propune să definească sfera muzicii contemporane, cu limbajul și problematica ei, căreia i se opune conținutul ideatic al unei teme românești de tip bizantin din sec. XVI—XVII, temă care apare și prin glasul interpretului. Autorul urmărește pe parcursul desfășurării lucrării — AB— A′B′ — A″B″—C, coda — nu numai evidențierea contrastelor ci și posibilitățile de mixaj a celor două modalități de gîndire cu sunete, mixaj ce va duce la dezintegrarea acestora în microstructuri, în idei independente, „monade".

Sonata pentru 2 piane de Livia Teodorescu, interpretată de Luminița Berariu și autoare, confirmă predilecția acesteia pentru desfășurările lente care-i permit elaborarea unei poetici muzicale proprii. În alternanță, mișcările de contrast agogic sînt deficitare ca pregnanță a ideilor sonore, creîndu-se astfel unele stagnări ale fluxului muzical, ce se fac simțite mai ales în trecerile de la o structură la alta.

Participarea tinerilor interpreți s-a dovedit fructuoasă și demnă de apreciat prin apropierea acestora de creația contemporană românească și mai ales de aceea a tinerei generații.

Constatăm în alcătuirea programului concertului o anumită eterogenitate stilistică, inerentă unei asemenea manifestări artistice. Este necesară totuși o preocupare mai atentă privind alăturarea în cadrul unei seri muzicale a lucrărilor ce urmează a fi prezentate, pentru a evita monotonia unui program aglomerat de succesiunea aceleiași tipologii instrumentale

(5 piese pentru pian din 7 lucrări prezentate). De asemenea sugerăm ca în viitor asemenea programe să fie prezentate de un tînăr muzicolog sau de fiecare dintre compozitori.

Atît creaţiile care îşi propun să contemporaneizeze izvoarele nesecate ale etnofoniei autohtone cît şi interpretările de calitate au evidenţiat stadiul actual al profesionismului tinerei generaţii, formată cu înaltă competenţă de învăţămîntul nostru muzical.

Tanţa DIACONESCU

RECITALURI

Alexandra Guţu — Dragoş Mihăilescu

Programul de trei sonate (Enescu, Debussy, Brahms) prezentat la început de stagiune camerală bucureşteană 1984/1985 de către Alexandra Guţu — violoncel şi Dragoş Mihăilescu — pian s-a distins nu numai prin substanţialitatea structurii sale, ci şi prin deplina omogenitate a cuplului timişorean. Trăsăturile distinctive de multă vreme apreciate ale personalităţii Alexandrei Guţu — muzicalitatea, sensibilitatea, prospeţimea expresivă — s-au împletit în chip fericit cu acelea ale lui Dragoş Mihăilescu, tînăr pianist care şi-a depăşit în mod evident condiţia de „acompaniator", meritînd din plin să figureze alături de partenera sa în titlul acestei cronici.

Pe Alexandra Guţu o cunoşteam anterior ca o excelentă interpretă a *Sonatei în do major op. 26 nr. 2* de George Enescu, pe care a şi înregistrat-o pe disc (alături de pianista Elena Cosma). De data aceasta, ea a accentuat parcă, mai mult ca înainte, aspectul de improvizaţie, de variaţie continuă, care caracterizează această creaţie enesciană de maturitate, posterioară operei *Oedip* şi *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară, „în caracter popular românesc"*, dar părînd să anunţe *Simfonia de cameră* şi mai ales *Suita sătească*, prin acel *Final à la roumaine*, realizat de Alexandra Guţu şi Dragoş Mihăilescu cu sublinierea clară a intonaţiilor folclorice în maniera improvizaţiilor lăutăreşti, transfigurate de Enescu în stilul său atît de personal.

În *Sonata în re minor* de Debussy, Alexandra Guţu a ştiut să strecoare cu delicateţe vocea instrumentului său printre armoniile pianului, realizate de Dragoş Mihăilescu cu respectarea indicaţiei autorului : „Pianistul să nu se lupte cu partenerul său, ci doar să-l acompanieze". Violoncelul a răsunat în *Prolog* ca venind de departe, în timp ce în *Serenadă* a părut să evoce, cu vervă ironică, sunetul tamburinei sau acordurile smulse corzilor ciupite ale unei chitare.

Culminaţia recitalului, din punct de vedere al realizării interpretative, a fost însă atinsă în *Sonata în fa major op. 99* de Brahms, în care Alexandra Guţu şi Dragoş Mihăilescu au dat glas cu o nedezminţită forţă de convingere unui zbucium interior, unei învolburări dramatice, care a îmbrăcat în cele trei *Allegro*-uri (I. *vivace*, III. *passionato*, IV. *molto*) aspecte şi forme dintre cele mai diverse, uneori în maniera *Appassionatei* beethoveniene, alteori aidoma unei vîltori furtunoase, prăvălind luntrea compozitorului din vîrful muntelui spre vale şi proiectînd-o apoi din nou spre înălţimi. În unica parte lentă a sonatei (II. *Adagio affettuoso*), Alexandra Guţu a conferit superbei cantilene a violoncelului o expresie de lamentaţie dureroasă, de concentrare introspectivă, îmbinată cu o sonoritate de mare noblete şi eleganţă.

A fost o seară camerală de aleasă ţinută, realizată de doi muzicieni autentici, pe care îi vom reasculta oricînd cu mare plăcere în stagiunile Filarmonicii bucureştene.

Edgar ELIAN

Recitalul basului Teodor Ciurdea

După victoria repurtată într-o întrecere de anvergura Concursului Internaţional de la Verviers, dar şi după succesul, consemnat în unanimitate de critică, cu rolul Buonafede, din opera *Lumea de pe lună* de Joseph Haydn, obţinut în primăvară pe scena Ateneului Român, primul recital de lied al basului Teodor Ciurdea ne apărea deosebit de interesant pentru evaluarea integrală a valenţelor artistice ale acestui valoros cîntăreţ, la începutul unui drum de mari perspective.

Nu vom insista asupra importanţei liedului în formarea celui ce tinde spre culmile măiestriei : adevăratele mari cariere ne stau chezăşie. Liedul, această înaltă şcoală a interpretării vocale, are darul de a transforma o voce într-un instrument de nuanţe infinite, supunînd interpretul la o disciplină riguroasă.

Basul Teodor Ciurdea şi-a alcătuit un program „de concurs", în care i s-a preferat unităţii tematice o trecere bruscă de la o stare la alta, în scopul verificării, în confruntarea cu publicul, a capacităţilor de realizare a expresiei şi atmosferei juste în condiţiile voit impuse ale contrastelor celor mai evidente. Astfel, sprinţarei miniaturi schumanniene *Die Rose, die Lilie* îi urma aria lui Fiesco din opera *Simon Boccanegra* de Verdi, *Extazului* de Duparc i se opunea humorul din *Isteaţa* de Orff.

Ariile de operă, incluse în program, au confirmat impresia lăsată tuturor celor care l-au ascultat pînă acum : posesor al unei splendide voci, cu o uşurinţă a emisiei demnă de invidiat, asigurîndu-i strălucire în registrul acut şi amploare şi noblete în grav, Teodor Ciurdea este prin excelenţă cîntăreţ de operă. Aria oaspetelui variag din *Sadko* de Rimski-Korsakov a fost, din acest punct de vedere, un moment de maximă tensiune. De asemenea, talentul actoricesc nu îi lipseşte, vădindu-se în interpretarea ariei din *Isteaţa*.

Libertatea cu care cîntă, naturaleţea curgerii sunetului sînt daruri înnăscute iar tehnica îi permite, în momentele de reală dăruire, valorificarea unor culori de aleasă consistenţă, jocuri de timbruri rafinate, ca în *Sirni, sirni* de Kodály, care a fost cu siguranţă o culme impresionantă şi totodată dovada că Ciurdea posedă şi forţa interioară a virtualului interpret de concert.

Uşurinţa, naturaleţea fac parte dintr-o zestre extrem de preţioasă, mai ales la început de drum. Calitatea vocii, frumuseţea ei, timbrul nobil, vibrato-ul fără fisură, amploarea, puritatea tonului sînt însuşiri, dar şi rezultatul unei munci asidue, puse în valoare şi printr-o tehnică sigură. Ele obligă şi, de asemenea, sporesc exigenţele ascultătorului. Sub acest aspect, am observa unele neajunsuri datorate tocmai uşurinţei emisiei, calităţilor naturale : uneori sunetul este lăsat prea liber în registrul acut, creîndu-se diferenţe de culoare neadecvate ; legato-ul nu este întotdeauna susţinut cu convingere, lipsindu-ne astfel de continuitatea discursului (ca în *Extase*, de pildă). Nu sîntem dintre aceia care socotesc liedul un domeniu hărăzit celor lipsiţi de voce, dar aici intensităţile trebuie să fie întotdeauna la locul lor, echilibrul dintre voce şi pian să nu fie uitat niciodată, cu atît mai mult cu cît pianista Irina Gavrilovici, cu care a colaborat în acest recital, i-a fost de-a lungul întregului program un partener de aleasă ţinută.

Trecerea de la vocea luată ca atare la instrumentul rafinat al puţinilor slujitori aleşi ai artei vocale se face printr-o muncă îndelungată şi plină de sacrificii. La început de drum, basul Teodor Ciurdea este prea înzestrat pentru a nu izbîndi în ascensiunea plină de riscuri pe care şi-a propus-o. Să-i urăm succes !

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Revelaţia chitarei

Din cînd în cînd, au loc recitaluri de chitară susţinute de artişti de peste hotare ; mai rar încă, protagoniştii sînt români. Faptul se explică prin ideea preconceputâ că instrumentul ar li lipsit de noblete, n-ar avea o literatură de substanţă sau, datorită primitivei utilizări de către cei mai mulţi amatori de azi, că ar fi destinat acompaniamentului armonic sărăcăcios. Ar trebui să se ştie că există o şcoală românească, e drept la începuturi, viguroasă şi că aceasta, neoblăduită (încă) de liceele de muzică şi conservatoare, începe să dea roade încurajatoare. În plus, iniţierea unui concurs şi festival naţional, la Sinaia, contribuie la stimularea eforturilor, la valorificarea lor. Marele premiu la prima ediţie (1983) a fost acordat lui Liviu Georgescu, al cărui recital, în ciclul „Treptele afirmării artistice" al Filarmonicii George Enescu" a vădit ambiţia substanţialităţii şi potenţialul real al unui muzician care păşeşte, prin această performanţă, în rîndul profesioniştilor. Prima parte a cuprins muzică veche (Dowland, Bach, Sanz), cea de a doua modernă (Carlevaro, Duarte, Brouwer, Barrios), cîntată în stil, cu vibraţie artistică autentică, neumbrită de unele ezitări datorate tracului (dacă ar apărea mai des în public, orice artist cu statutul lui Liviu Georgescu ar căpăta mai multă stăpînire de sine). Recitalul a dovedit ce rezultate frumoase se pot obţine prin talent şi muncă (multă, ca la oricare alt instrument). Rămîne să reflectăm şi să găsim modalitatea introducerii instrumentului între disciplinele învăţămîntului mediu şi superior de stat, ca în toate ţările vecine sau îndepărtate, care îi acordă toată atenţia, datorită resuscitării interesului pentru o literatură de valoare (care aparţine toată lautei şi care a dominat cel puţin un secol de muzică preclasică) şi pentru posibilităţile melodice, armonice, polifonice şi coloristice neştiute şi care încep să intereseze creaţia majoră şi a autorilor noştri (recent, Dumitru Capoianu a compus un admirabil concert pentru chitară — şi nu e singurul). Este, deci, timpul să scoatem chitara din condiţia precară şi improprie de acompaniator inexpresiv al unor genuri care pun mai mult temei pe cuvînt decît pe muzică şi să-i acordăm locul cuvenit în viaţa muzicală.

Petre CODREANU

Recital de sonate

Miercuri, 19 septembrie, sala Studio a Ateneului român a găzduit un recital susţinut de două tinere interprete din Bacău : Ştefania Cîrlan (vioară) şi Mihaela Cîrlan (pian). Un fapt de două ori deosebit. O dată pentru instanţa sa — Ateneul bucureştean dovedindu-se mai puţin la îndemîna soliştilor provinciali şi fără nume ; a doua oară datorită structurii repertoriale. Simpla lectură a afişului dezvăluie complexitatea programului ales de protagoniste : Beethoven, Brahms, Enescu. Un program ce se caracterizează prin unitate în diversitate. Unitate de gen — toate cele trei lucrări circumscriindu-se genului de sonată —, şi diversitate stilistică — clasicismul beethovenian din *Sonata nr. 7*, romantismul tipic brahmsian din *Sonata op. 100* şi limbajul de un nobil eclectism, cu rezonanţe neoclasice şi impresioniste din *Sonata pentru pian şi vioară nr. 2, op. 6* de Enescu. Dincolo de aceste ambiţioase opţiuni, motivate de vîrsta marilor elanuri, Ştefania şi Mihaela Cîrlan au etalat calităţi şi, mai ales au sugerat disponibilităţi de care, de data aceasta, vîrsta şi în special experienţa scenică nu mai sînt răspunzătoare. Au fost, desigur, şi anumite minusuri, unele inerente, aflate sub semnul gratuităţii, imputabile emoţiei debutului pe o asemenea scenă — sunete înnecate, sonorităţi defectuoase, frazări superficiale —, altele redevabile deopotrivă lipsei de experienţă individuală şi insuficientei rodări a interpretelor în formula de tandem — aşa cum au fost bunăoară fluctuaţiile capacităţii de concentrare, scăderea acesteia preponderent spre finalul mişcărilor (sesizabilă în sonatele de Beethoven şi Brahms). Ceea ce merită însă subliniat este crescendo-ul pe care interpretele l-au imprimat

recitalului — de la restituirea corectă, oarecum scolastică a partiturii beethoveniene, la luminarea parțială a contrastelor din muzica lui Brahms pînă la perfecta sincronizare a intențiilor în opul enescian (lucru foarte dificil de realizat într-o muzică ce respiră în sistemul ritmic parlando-rubato). Un crescendo pe care-l dorim extrapolat la nivelul evoluției ulterioare a tinerelor interprete.

Liviu DĂNCEANU

Mamaia '84: o reușită reconfirmată

Nu știu cum mai vor fi fiind alte manifestări de gen, dar este evident că asistăm, la Mamaia, la un concurs din ce în ce mai bun, mai reușit, mai solid structurat — atît pe plan artistic, cît și organizatoric. Postura de prezentator, în care m-am aflat și în acest an, mi-a permis să cunosc în detaliu întregul angrenaj al competiției, nefiindu-mi străine eforturile organizatorilor (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și muzicologilor, Radioteleviziunea Română, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Constanța) de a asambla un „puzzle" greu de strunit. Cu un regizor energic, inspirat, avînd atît experiența marilor desfășurări de forțe, cucerită în realizarea unor ample spectacole, cît și stăpînirea tuturor tainelor muzicii — l-am numit pe Paul Urmuzescu, cu o echipă tehnico-organizatorico-artistică rodată atît la ediția trecută, cît și la festivalurile „Melodii..." de la București (Eugen Aron, arh. Teodora Dinulescu și Mihaela Giușcă, Stelian Grigorescu, Cornel Ionescu, regizorii muzicali Paul Enigărescu și Alexandru Pîrlea, echipa TV condusă de Doina Anastasiu și Mariana Șoitu, cea Radio cu Ion Barta și Șerban Georgescu, ș.a.), festivalul Mamaia '84 a oferit imaginea unui mecanism bine pus

Corina Chiriac

la punct, căruia cu greu i-am putea aduce critici, oricît de cîrcotași am fi. Sigur că prezența unei vedete de peste hotare, într-un recital, ne-ar fi permis raportarea mai exactă la nivelul interpretativ internațional, sigur că am fi dorit ca recitalurile să fie susținute, nu numai pe afiș, de *toate* marile noastre nume (Angela Similea, Dan Spătaru, Marina Voica, Cornel Constantiniu ne-au lipsit ; este drept că Spătaru a venit, cu orchestră cu tot, tocmai din Olimp, dornic să repete, și doar indisciplina echipei tehnice ne-a privat de întîlnirea cu talentul și farmecul său). Dacă Mamaia este sărbătoarea muzicii ușoare românești — și este ! — atunci toți, dar absolut *toți* cei din perimetrul său (compozitori, textieri, interpreți, tehnicieni, regizori, scenografi) trebuie să se alinieze, punîndu-și înzestrările în slujba lui. Mai mult ca oricînd, la Mamaia '84 am constatat cît de covîrșitor este rolul interpretului, cum reușește el să ilumineze o creație, conferindu-i aura unicității. Să facem, deci, aici elogiul talentului de excepție al

Marina Voica

Corinei Chiriac, al Mirabelei Dauer (care s-a identificat cu piesa, autobiografică parcă, *Viața mea* a lui Marcel Dragomir, ce ar fi trebuit să figureze în palmares !), al Angelei Similea (toate cele trei piese cîntate de ea au figurat în Gală !), al Marinei Voica (inspirată inițiativa reascultării melodiilor lui Marius Țeicu laureate cu Marele Premiu în 1983 — interpretate de ea și de Corina Chiriac), al lui Dan Spătaru și Cornel Constantiniu, al Evei Kiss (ce interpretare de excepție a conferit piesei înafara concursului *E dorul aprins în cuvinte* de Dan Stoian), al Mirelei Voiculescu și al lui Dorin Anastasiu (care ne-au oferit și frumoase recitaluri, cu toate că în cazul Mirelei am fi dorit să cînte, în Gală, și piesa lui Dan Ardelean, înafară de concurs, *Cînd copiii visează* — chiar pe „pozitiv", cum a procedat și cu cea a lui Magdin), al lui Mihai Constantinescu și George Nicolescu... Cea mai bună dovadă : cîntecul tînărului Florentin Gheorghiu, *Pe țărm în zori*, deloc rău, a fost handicapat de interpretarea deficitară a autorului. Revelații sau confirmări interpretative (de asemenea în cazul secțiunii de *creație*) : Adriana Stroe — solistă a secției de estradă a Teatrului muzical din Brașov (atractive, moderne cele două compoziții ale concitadinului său Dan Pavelescu cărora le-a dat

viață, dintre care măcar una merita să fie reținută pentru palmares), Marina Scupra (deși n-are încă 17 ani, aproape că nu mai putem vorbi despre ea ca despre o „tînără solistă", într-atît este de mare experiența ei, iar talentul — de rotund), Marina Florea,

Eva Kiss

grupul Choralis, Angela Ciochină, 3T, așa cum ne-am reîntîlnit cu nume mai puțin solicitate pentru asemenea manifestări (un „bravo" autorilor ce s-au gîndit la diversificarea paletei interpretative !) : Doina Moroșanu, Liana Lungu (care ne-a reprezentat la

Marina Florea

„Orfeul de aur" — 1984, dar n-a avut nici o piesă în concurs), Valeria Dogaru (ea și-a oferit piesa singură, fiind vorba de o compoziție !), Jean Păunescu, tînăra Cristina Căciulă (studentă la Conservatorul din Cluj-Napoca, la pedagogie-percuție), soții Liana și Mihai Elekeș (cu o piesă a acestuia din urmă, *Un vis pe mal* — orchestrată cu nerv, modern), Marcel Roșca și Lucian Marinescu (cei doi soliști ai Operei Române din București au dat viață convingător unor piese generoase prezentate înafara concursului), Viorela Filip (distribuită de soțul său, Dumitru Lupu, în cîntecul *Ești un om*), Marian Spînoche (dirijorul său de la secția de estradă a Ansamblului Armatei, Dan Beizadea, i-a încredințat piesa *Sub cerul verii, țara mea*). Aparițiii mai mult sau mai puțin inedite, tot la „creație", au fost cele ale tinerei Claudia Daniela Nacu — care ar fi fost bine, poate, să se gîndească și ea la altă interpretare (e drept că piesa sa *Te voi aștepta* urma să fie cîntată, ca pe disc, alături de fostele sale colege din Trio Expres...), a actorului-cîntăreț Alexandru Arșinel, într-un amuzant dialog cu vocea a II-a, aparținînd compozitorului-instrumentist Dan Dimitriu (piesa lui H. Mălineanu, înafară de concurs, *La mare cu... tine,* este un exemplu de ce ar trebui să fie cîntecele-șlagăr închinate vacanței la malul mării — ceea ce i-a adus un meritat Premiu din partea Centralei O.N.T. „Litoral"), a soților Ana-Maria și Horia Moculescu (în piesa reușită a acestuia din urmă, *Spune-mi nu*) sau a tinerilor, de asemenea soț și soție, Silvia și Mircea Dumitrescu, în cîntecul debutantului la Mamaia, Alexandru Wilmanyi, intitulat *În urma ta.* Un alt debutant la Mamaia a fost compozitorul din Deva, Alexandru Dobondi (pe care îl cunoaștem de la „Melodii..."), piesa sa *Un simplu om* fiind interpretată cu căldură de colega sa de teatru, Irina Soroiu. Remarcabilă deschiderea competiției pentru compozitori din toate generațiile și din întreaga țară (să-i mai numim aici pe Silviu Hera, Călin Apostol, Petre Magdin, Valeria Dogaru, Decebal Gaspar, Angela Ciochină, Corina Chiriac, Dan Ștefănică, Titel Popovici, George Nicolescu, Mihai Constantinescu, Zoltan Boroș — dintre cei mai tineri, Mișu Iancu, Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, Alexandru Mandy, Vasile Veselovski, Temistocle Popa, George Grigoriu, Laurențiu Profeta — reprezentanți merituoși ai consacraților), dar am fi dorit ca această infuzie de tinerețe și talent să acceadă și în palmaresul final — atunci cînd au meritat-o, desigur ! — pentru a se evita comentariile spectatorului de rînd, ce rămîne și după Mamaia '84 cu senzația că „tot cam aceiași compozitori și-au „împărțit" premiile...". Lucru doar în parte adevărat (să nu uităm, de asemenea, că marele public are tendința de a nu fi mai niciodată de acord cu palmaresele oficiale !), dar nu putem să nu recunoaștem că una din piesele lui Ion Cristinoiu dintre cele două distinse cu Trofeul Mamaia '84, *Soare pe pămînt,* nu se ridică deloc la valoarea celeilalte (de altfel pe micul ecran nici n-a fost inclusă în rezumatul „Galei laureaților" !) sau că *Anii mei,* a lui Petre Magdin, este un rock pe care acesta îl tot scrie,vorba unui hîtru, de cînd a debutat, în plus nici interpreta nefiind prea bine aleasă. Acestea ar fi singurele mele obiecții legate de palmares, cu precizarea, făcută deja, că în cazul lui Marcel Dragomir firesc ar fi fost ca el să fie premiat cu cealaltă piesă a sa, *Viața mea* — mai limpede, mai convingătoare decît *Împreună vom în-*

vinge, parcă prea contorsionată, orchestrată prea stufos. Fie înlocuind cele două cîntece amintite anterior, fie adăugate cumva listei de premii, am fi „văzut" cîteva piese care ar fi dat o măsură, o imagine mai justă a calității artistice și a ancorării în actualitatea genului : *Ore* de Ionel Tudor, una din piesele lui Dan Pavelescu, *Nu e numai dragoste* de Temistocle Popa, *Îndrăgostit* de Aurel Giroveanu sau chiar *În numele dragostei* de George Grigoriu. Să recunoaștem, însă, că un palmares este fatalmente limitat, iar preferințele noastre s-ar putea să fie subiective. Important este faptul că am ascultat multe cîntece frumoase, majoritatea gravate pe cele 5 albume Electrecord puse în vînzare chiar în timpul festivalului : ele au intrat deja în fonoteca Radioteleviziunii, fiind difuzate cu regularitate, așa încît fiecare dintre noi își poate imagina propriul palmares !

Mai puțin afectată de sonorizarea defectuoasă (nepermisă neglijența care a făcut ca înaintea începerii „Galei Laureaților", la Teatrul de vară din Mamaia să se audă vocea crainicului de la Radio-București care anunța... premiile ce abia urmau să fie decernate ! ! Și nici măcar nu erau enunțate corect...), secțiunea de *interpretare* a oferit și ea multe motive de satisfacție : au fost între cei 24 de concurenți și posesori ai unor voci frumoase, și interpreți cu o ținută scenică agreabilă, și reprezentanți ai celor foarte tineri, în jur de 17 ani, ceea ce le conferă șanse mari de ascensiune în viitor (campionii tinereții : Simona Gabriela Florescu din Hunedoara — ea a și primit de altfel „Premiul tinereții", Marina Scupra, Nina Radu din Iași, Daniela Nicolescu, Mioara Feraru din orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej, Emilia Dițu — cei la care n-am specificat localitatea sînt bucureșteni). De fapt, prea puține au fost cazurile (două sau trei) de soliști care n-au confirmat selecționarea, ceea ce vorbește de la sine despre exigența juriului respectiv. Așa cum ne mărturisea tovarășul *Ladislau Hegedus*, Secretar de stat la Consiliul Culturii și Educației Socialiste și unul din marii animatori și susținători ai muzicii ușoare românești, căruia îi datorăm impulsionarea manifestărilor de gen din ultimii ani, „pentru prima dată, și în condițiile unei ediții net superioare celei precedente, băieții au ținut cu succes pas cu fetele, ceea ce ne dă mari speranțe pentru viitor". Într-adevăr, în domeniul interpretării masculine nu se mai iviseră de foarte multă vreme nume noi, pentru a mai atenua din decalajul existent. Acum, însă, Ioan Toroican din Timișoara (ce a împărțit „Trofeul Mamaia '84" cu talentata Marina Scupra), bucureștenii Mircea Dumitrescu — voce, dar și farmec scenic (Premiul I), Aurel Moga (din nou Premiul III, ca și în 1983, anul acesta, însă, într-o competiție mult mai dificilă), dar și Florin Balcan, care ar fi putut și el intra în vederile juriului, au impresionat prin pregătirea melodiilor de concurs, prin siguranța evoluției, prin înzestrările vocale deosebite. Ei n-au fost cu nimic mai prejos decît Marina Scupra, Cornelia Vorvoreanu (tot Premiul I și ea : calități vocale remarcabile, dar se impune renunțarea la gestica artificială, „căutată"), Gabriela Sauciuc-Corbeanu din Constanța (Premiul II — trecerea de la folk la muzica ușoară s-a dovedit salutară) sau Cristina Bach (mențiune). O impresie deosebită, prin tinerețea debordantă, sincronizare, vivacitate (în viitor în această direcție trebuie accentuată căutarea talentelor : la „voci" stăm relativ bine, avem nevoie și de soliști dinamici, de ritm) au produs surorile Daniela (17 ani) și Cristinela (19) Nicolescu din București, distinse, în cuplu, cu Premiul A.R.I.A. și al Teatrului „Fantasio" din Constanța. Frumoase evoluții, în cel puțin una din melodii, au avut și Mihaela Horotan din Deva, Silvia Matache din Constanța, Carmen Rădulescu din orașul Gh. Gheorghiu-Dej (acum solistă la Teatrul „C. Tănase"), bucureștencele Silvia Dumitrescu, Paula Călin, Emilia Basarabeanu, Daniela Spiridon. Afectate de emoție și mai puțin în formă, de această dată, ni s-au părut Ecaterina Bordaș din Satu-Mare, bucureștencele Sorina Moldvai, Eugenia Dan (surprinzător, ea beneficiind de suficientă experiență !), Adina Chivulescu (că emoția a fost de vină a dovedit-o în aparițiile din cadrul micro-recitalului soțului său, Decebal Gaspar).

Înainte de a reaminti palmaresul exact și complet al secțiunii de *creație* doresc să subliniez caracterul emulativ pe care o asemenea competiție de mare anvergură și amplu ecou îl exercită atît asupra creatorilor, cît și a interpreților. A participa la Mamaia, în orice ipostază (o spunem în cunoștință de cauză !), este o cinste, o onoare, amintirea și bucuria acestor zile frumoase de vară puse sub semnul muzicii fiind imortalizate prin „Diplomele de participare" acordate de organizatori. Tocmai din aceste motive se cuvine ca la festivitatea de premiere (nu s-ar putea ea muta pe scenă, înaintea „Galei" sau în pauza ei ?) să participe *toți* cei aflați la festival, iar presa să acorde o mai mare atenție manifestării (unde au fost corespondenții ziarelor și revistelor ? Dar fotografii ? Singurul fotograf, amator, a fost Aurel Gherghel). Este nefiresc ca numai 2—3 comentatori să oglindească în articolele lor un asemenea festival, ce și-a reconfirmat forța și impactul.

În final, cum am promis, palmaresul concursului de creație. *„Trofeul Mamaia '84" : De n-ai să vii* (versuri Ovidiu Dumitru) și *Soare pe pămînt* (Dan Verona) — ambele de Ion Cristinoiu ; *Premiul I : Drumul spre tine* de Vasile Veselovski, versurile Mihai Maximilian ; *Premiul II : Drumul meu* de Dan Dimitriu, versurile Eugen Rotaru ; *Premiul III : Nu te cunosc* de Horia Moculescu, versurile Roxana Popescu (și cît de supărat era compozitorul fiindcă piesa fusese programată între primele, în seara întîia !) ; *Premii de popularitate : Simfonii în natură* de Mihai Constantinescu, versuri Nicolae Dumitru și *Prefă-te inimă în stea* de George Nicolescu, versuri Leonida Neamțu ; *Premii ale organizatorilor : Magistrala albastră* și *Fii oaspete în țara mea* — ambele de Vasile V. Vasilache, pe versuri de Aurel Storin ; *Împreună vom învinge* de Marcel Dragomir, versuri Lucian Avramescu ; *Premii speciale : Un om* de Mișu Iancu, versuri Andreea Andrei, *Anii mei* de Petre Magdin, versuri Eugen Dumitru.

Octavian URSULESCU

ANSAMBLUL DE OPERA ÎN STIL BEIJING

Primul contact cu spectacolul prezentat la București de Ansamblul de operă în stil Beijing din R. P. Chineză este şocant pentru un public obişnuit cu creaţiile de teatru liric european : vocile cîntăreţilor evoluează aproape exclusiv în registrul acut şi supra-acut, acompaniamentul instrumental — restrîns la cinci executanţi care folosesc instrumente populare chineze de coarde, de suflat şi de percuţie fără a recurge la note scrise — pare monoton. Treptat însă, odată cu desfăşurarea acţiunilor scenice, publicul constată cu uimire că ceea ce se prezintă sub titulatura de *operă* este de fapt un spectacol de mare complexitate, de cel mai pur caracter sincretic, reunind într-un tot unitar, indivizibil, elemente din domenii substanţial diferite, cum sînt muzica (vocală şi instrumentală), dansul, declamaţia poetică, pantomima, acrobaţia, jongleria, artele marţiale, practicate cu toate de către fiecare interpret cu o asemenea extraordinară virtuozitate, încît curînd spectatorul este total cucerit, de-a dreptul fascinat. La toate acestea se adaugă uluitoarea bogăţie a costumelor, specifice epocii împăraţilor chinezi din dinastia Ming (secolele XIV—XVII), fiecare dintre ele o adevărată operă de artă prin frumuseţea şi fantezia ornamentaţiei, ca şi prin splendoarea combinaţiilor coloristice (predomină roşul aprins, albastrul turquoise, auriul, movul). În fine, să menţionăm şi originalitatea machiajului, adeseori în tonuri violente, uneori înlocuit prin aplicarea unor măşti de o mare expresivitate, contribuind la individualizarea personajelor şi la sublinierea trăsăturilor lor de caracter.

Apărut acum aproape două secole, genul de *Operă în stil Beijing* s-a perfecţionat în decursul timpului, atingînd culminaţia odată cu înfiinţarea în 1960 a ansamblului special creat pentru practicarea acestui stil. Operele au la bază librete inspirate din străvechi legende sau din romane clasice chineze, dar şi din istoria sau viaţa contemporană a poporului chinez. Cele două spectacole susţinute la Bucureşti au oferit fragmente semnificative din opere avînd la bază toate aceste diferite surse inspiratoare : *Salamandra albă* (legendă), *Înfruntarea lui Jiao Zan* şi *Regele maimuţelor* (romane clasice), *Amîndoi au coborît din munţi* (viaţă contemporană). Nu ne propunem să intrăm în detalii cu privire la conţinutul acestor opere, deoarece — aşa cum se menţionează în programul de sală — „farmecul operei nu constă în intrigă ca atare, ci în măiestria artistică a interpreţilor". Iar măiestria acestor interpreţi totali este cu adevărat extraordinară, atît în momentele de solo sau de duet, cît şi în ansambluri, totul fiind pus la punct sub aspect muzical-scenic cu o precizie de ceasornic, pentru a culmina în scenele de lupte marţiale stilizate, la care participă deopotrivă bărbaţii şi femeile, demonstrînd o stăpînire desăvîrşită a tehnicii sportive specifice acestor lupte, de o expresie caracteristică pentru popoarele din Extremul Orient.

În ce priveşte latura propriu-zis muzicală, interpreţii practică un stil declamator, semi-cîntat şi semivorbit, în timp ce formaţia instrumentală creează o ambianţă sonoră dominată de pentatonia orientală, subliniind prin efecte (mai cu seamă de percuţie, cu gonguri şi cineli de diferite tipuri şi dimensiuni) fiecare mişcare, fiecare gest al actorilor-cîntăreţi, uneori chiar o simplă intenţie sau o schimbare de mimică a acestora. Se realizează astfel o sincronizare deplină a gestului cu muzica, ceea ce împrumută un farmec specific în plus spectacolului.

Prin originalitatea concepţiei şi finisajul exemplar al realizării interpretative, spectacolele Ansamblului de operă în stil Beijing din Mongolia interioară ne-au oferit o imagine concludentă a artei tradiţionale chineze, promovată în zilele noastre şi ridicată pe culmile cele mai înalte ale perfecţiunii.

Edgar ELIAN

Premieră la Opera Română

Povestea micului Pan

Numai cuvinte de laudă despre ultimul spectacol prezentat în premieră pe scena Operei Române din Bucureşti. *Povestea micului Pan* operă comică pentru copii (3 acte, 24 de scene), muzica de Laurenţiu Profeta, libretul şi versurile de Eugen Rotaru după povestirea lui Matthew-James Barrie, pe lîngă faptul că prin structura şi forma ei — operă pentru copii jucată de un ansamblu de copii — este o premieră absolută la nivel european, s-a dovedit o experienţă atît de reuşită — fantastică am putea spune — încît modelul ei se cere imperios urmat pentru formarea unui variat repertoriu al acestui nou gen. Desigur, o astfel de experienţă — şi o astfel de reuşită nu ar fi fost posibilă fără existenţa interpreţilor cu totul şi cu totul deosebiţi. Dar, renumele membrilor formaţiei *Voces primavera* a depăşit de mult graniţele ţării. Cor de copii de o excepţională calitate artistică, Voces Primavera, care lasă în urma sa un deceniu de existenţă, este condus de Claudiu Negulescu şi are în repertoriul său un imens număr de piese de facturile cele mai diferite de la prelucrări folclorice la mari lucrări dramatice, de la Bach şi Purcell pînă la Stravinski şi Britten, de la Ciprian Porumbescu pînă la Liana Alexandra. Corul Voces Primavera nu se află la prima sa întîlnire cu scena. În anii trecuţi am avut bucuria să asistăm la cîteva reprezentaţii tip operă în concert dar cu un minim de mişcare scenică, pe scena Ateneului Român — operele *Micul coşar* de Britten sau *Cuore* de Carmen Petra Basacopol. Succesele repurtate au determinat conducerea Operei Române din Bucureşti să acorde un maxim credit formaţiei şi să anunţe înfiinţarea, în noua stagiune 1984—85, a unui „Studio de operă pentru copii" a cărui inaugurare a avut loc duminică 30 septembrie cu lucrarea lui Laurenţiu Profeta.

Povestea micului Pan nu este prima lucrare cu care compozitorul Laurenţiu Profeta se adresează celor mai mici spectatori. De curînd a apărut imprimat pe un disc Electrecord un oratoriu-balet pe versuri de Cicerone Theodorescu, *Întîmplări din grădină* iar cei mai mulţi dintre spectatorii maturi ce umplu seară de seară sala Operei Române îşi amintesc cu plăcere de baletul *Prinţ şi cerşetor* al ace-

luiași compozitor. Astăzi, cu *Povestea micului Pan* Laurențiu Profeta, inspirat și cucerit de talentul, seriozitatea, prospețimea și... inepuizabila imaginație a membrilor corului „Voces Primavera" —„Dedic această lucrare corului «Voces Primavera» ; de cîte ori îl ascult am impresia că MUZICA este cea de a opta minune a lumii !" — scrie o operă pentru copii în care, adresîndu-se celor mai sensibile zone ale sufletului omenesc, cîntă nostalgia copilăriei, „dorința neștiută a copiilor de a rămîne copii sau dorința nerostită a celor care trecînd de copilărie s-ar reîntoarce la ea" (Eugen Rotaru). Micul Pan este această copilărie. El nu va muri, nu va dispare niciodată. Povestea sa este împletită în melodii și jocuri, în povești fantastice despre pirați și crocodili, povești ce se petrec în fascinanta lume a visului. Desigur, nu lipsesc — din nici o poveste nu pot lipsi — Mama și Tata — iar la bucuria copiilor ia parte și o cățeluș numită Nana.

Laurențiu Profeta este cunoscut ca un melodist de excepție. Partitura *Poveștii micului Pan* s-a dovedit o ocazie ideală pentru conceperea unor minunate melodii ce susțin sonor la fel de minunatele versuri ale poetului Eugen Rotaru. Sunetul și cuvîntul se îmbină atît de bine încît la ieșirea de la spectacol te surprinzi fredonînd aproape toate „ariile" dintre care putem aminti — deși fiecare în parte este o mică bijuterie a genului — aria Povestitorului, Cîntecul de leagăn al Mamei, Cîntecul Crocodilului, Cîntecul Nanei, corul Piraților, corul copiilor din Țara de Nicăieri, toate cîntecele lui Wendy — excepțional interpretate de eleva Anca Sigartău ! De fapt, am face o nedreptate subliniind unul sau altul dintre numele copiilor ce au luat parte la realizarea spectacolului. Anca Sigartău are de susținut cea mai lungă și dificilă partitură. Impresionează, uimește și cucerește timbrul vocii sale, vioiciunea și naturalețea jocului, acuratețea redării muzicale, sensibilitatea interpretării. Dar, alături de ea și evoluînd la același nivel în partiturile lor au fost răsplătiți cu ropote de aplauze copiii Adriana Băilescu (Pan), Gabriela Amuzescu (John), Andreea Bătucă (Michael) și Anca Udroiu, Emilia Gociu, Irina Puran, Minola Topa, Gabriela Ivănuș, Oana Rădulescu, Delia Năstase și toți, toți copiii membri ai corului Voces Primavera. Alături de ei, evoluînd cu emoția și bucuria pe care o dă accesul la fantastica lume a copilăriei au cîntat Pompei Hărășteanu (Povestitorul), Elvira Cîrje (Mama), Nicolae Constantinescu (Tata), Lucia Cicoară Drăgan (Cățelușa Nana, o autentică „creație" în rol), Adrian Ștefănescu (Căpitanul piraților) și Cristian Mihăilescu (Crocodilul).

Realizatorii spectacolului : în primul rînd compozitorul Laurențiu Profeta și poetul Eugen Rotaru, tot „în primul rînd", regizorul Alexandru Tocilescu și asistentul său Gelu Colceag, tot „în primul rînd", dirijorul Claudiu Negulescu și... tot „în primul rînd" un ansamblu instrumental al Operei Române, ansamblu alcătuit din Ion Georgescu, Mihaela Marinescu, Alecu Leseanu, Mircea Ticu, Maria Simion, Adina Adomnicăi, Mihăiță Dragoș, Gabriel Dumitrescu, Ion Oprea, Matei Alexandru, Rodica Băluță și Andrei Tănăsescu. Toți au lucrat cu toată seriozitatea, multe luni de zile la realizarea acestui spectacol. Am greși afirmînd că rezultatele acestei munci depășesc toate așteptările. Rezultatele acestei munci au fost prevăzute, realizatorii au știut că nu vor da greș oferind celor mai mici spectatori o partitură excepțională realizată excepțional. Căci niciodată nu se poate da greș atunci cînd lucrînd cu „mici-mari" artiști — cum îi numește Laurențiu Profeta pe membrii corului „Voces Primavera" — vrei să dai „o lecție de puritate care te spală bine de sofisme și prejudecăți adulte" și vrei să reamintești tuturor că „părinții au nevoie de gingășia copiilor iar copiii au nevoie de generozitatea părinților". Am dezvăluit cîteva din gîndurile cu care compozitorul Laurențiu Profeta s-a aplecat asupra mesei de lucru scriind titlul viitoarei sale opere *Povestea micului Pan.*

Cristina SÂRBU

CLUJ—NAPOCA

Premiera operei „Dreptul la viață" de Tudor Jarda

În cinstea celei de a 40-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, Opera Română din Cluj-Napoca a prezentat premiera *„Dreptul la viață"* de compozitorul Tudor Jarda.

Prin cele șase titluri — *Neamul Șoimăreștilor, Pădurea Vulturilor, Dreptul la viață* (opere), *Luceafărul de ziuă, Priveliștile lumii, Turca* (balete și tablouri coral-coregrafice), Tudor Jarda, alături de Gheorghe Dumitrescu, se înscrie printre cei mai prolifici și valoroși creatori în genul muzical-dramatic. Creația de teatru liric a compozitorului clujean, implicată profund în istoria poporului nostru, este condiționată fericit de o cantabilitate specific ardelenească, de o scriitură corală ale cărei particularități țărănești o înscriu în tezaurul muzicii românești și de o interesantă simbioză între lied și arie. Așadar, în creația dramatică a lui Tudor Jarda spațiul sonor este un „plai", întreaga elaborare fonică se aseamănă cu o creștere dintr-un sol estetic popular. Tensiunea artistică realizată este cu adevărat încărcată cu reactivi de marcă autentic românească.

În alegoria — lirică *„Dreptul la viață"*, pe un libret de Daniel Drăgan, compozitorul aduce un plus novator : cîntecul de masă integrat în forma corului de operă este o rezultantă organic structurată, în care două forțe — intonațiile populare modale și elanul melodic revoluționar și patriotic se împletesc armonios. Cristalele melodice și armonice au un profil autentic românesc. Procesul, nu ușor de realizat, demonstrează capacitatea novatoare a talentului lui Tudor Jarda. Caracterele superioare ale muzicii nu scuză însă o anumită lipsă de contrast, mai ales în ce privește varietatea și alternarea tempourilor, specifică și foarte necesară unei opere. Desigur că această carență își are originea, pe deoparte în ca-

racterul voit de alegorie-lirică iar pe de altă parte în însăşi insuficienţa libretului, care cu toate că are imagini poetice, nu permite o mare libertate de mişcare.

Spectacolul regizat de Viorel Gomboşiu are dinamism scenic şi se modelează muzicii. Scenografia lui George Codrea conduce ochiul spectatorului spre cadrul şi ideile operei dar masivitatea îi dă o tentă prea conservatoare. Motivaţia regizorului implică sensuri politice, argumentele psihologice rezultate din conturarea personajelor şi a acţiunilor lor relevă caracterul umanist al viziunii regizorale. Totuşi o încărcătură prea mare dată scenei şi o complicare uneori insuficient motivată muzical dă limbajului scenic nuanţele grandilocvenţei, ceea ce nu este actual şi modern. Ceea ce ridică totuşi spectacolul lui V. Gomboşiu la nivelul unui real succes artistic este latura teatral-muzicală a spectacolului. Regizorul, un specialist recunoscut în montarea operelor veriste pucciniene, descoperă şi în această lucrare valenţele specifice teatrului muzical. Această latură se conturează foarte clar în tălmăcirea dată de interpreţi, soliştii fiind, în aceeaşi măsură, cîntăreţi şi actori, personaje bine conturate şi argumentate. În acest sens cîntul şi jocul soliştilor Ion Iercoşan şi Georgeta Orlovschi au dominat scenele încărcate de un mesaj uman şi politic. Cu toate acestea se poate considera că interpreţii au format o trupă superior omogenizată, semnificaţia jocului scenic al soliştilor Vasile Cătană, Rodica Toma, Ion Micu, Ion Lazăr, Mugur Bogdan şi Paramon Maftei fiind bine motivată.

Împreună cu ceilalţi factori creatori — Rodica Popescu, Emil Maxim şi Vasile Boldur — compozitorul Tudor Jarda, în fapt şi dirijorul spectacolului, a prezentat publicului clujean o operă profund implicată în orientările politicii culturale ale timpului nostru. Dar valorificarea mesajului acestui spectacol în conştiinţa marelui public rămîne o datorie de onoare a colectivului Operei Române.

Emiliu DRAGEA

Un spectacol deosebit cu "Boema"

Un spectacol memorabil, cu *Boema* de Puccini, la Opera Română din Cluj-Napoca, a fost cel de la sfîrşitul stagiunii trecute, cînd melomanii au putut să admire şi să aplaude îndelung şi entuziast pe soprana Veronika Kincses, solistă a Operei din Budapesta.

Într-un scurt dialog, artista oaspete ne-a relatat că este absolventă a Conservatorului budapestan, promoţia 1973, la clasa prof. Jenö Sipos, după care şi-a continuat perfecţionarea la Roma, cu Viama Pederzini, timp de un an.

Veronika Kincses este posesoarea a două premii naţionale, Kossuth şi Fr. Liszt şi laureată a numeroase concursuri, printre care amintim Festivalul din Bordeaux, unde i s-a decernat medalia de aur şi locul I la concursul de interpretare desfăşurat sub auspiciile UNESCO. În decursul bogatei sale activităţi interpretative, pe disc sau pe mari scene ale lumii (Viena, Londra, Berlin, Sofia, Moscova) Veronika Kincses a colaborat cu remarcabile personalităţi artistice precum : Renato Bruson, Ruggiero Raimondi, Piero Capuccilli, Giuseppe Patané, Renata Scotto, Edith Simon, Mihai Zamfir.

În reprezentaţie, Veronika Kincses s-a bucurat de concursul mult apreciatului tenor Mihai Zamfir — ce s-a impus prin sinceritatea şi acurateţea expresiei — cît şi al altor voci de valoare ale Operei Române din Cluj-Napoca, precum Alexandru Agache, Vasile Cătană, Mircea Moisa, Doina Neculce.

Odată mai mult s-a relevat impresionanta prezenţă a baritonului Vasile Catană, iar tînărul absolvent al Conservatorului „Gh. Dima", Alexandru Agache ne-a cucerit cu talentul şi seriozitatea care îl caracterizează.

Tiberiu Popovici a condus spectacolul cu un puternic simţ dramatic dublat de o solidă stăpînire şi cunoaştere a partiturii ; în reuşita reprezentaţiei a adus o reală contribuţie şi maestrul de cor Emil Maxim. Sonoritatea corului a prezentat însă unele scăderi şi nu rare au fost momentele în care nuanţele orchestrale prevalau sau cele în care slaba dicţie era evidentă.

Scenografia insuficient elaborată, cu decoruri pictate care nu conving suficient, a fost compensată de inepuizabila inspiraţie a regizorului Viorel Gombo-şiu ; el imprimă reprezentaţiei o viziune personală, în măsură să-i permită găsirea de noi formule capabile să ducă la creşterea interesului pentru acest spectacol.

Nelida NEDELCUŢ

TESCANI

Festivalul „Orfeul Moldav"- 1984

Aflat la cea de a 5-a ediţie, festivalul de la Tescani organizat sub auspiciile Comitetului de Cultură şi Educaţie Socialistă — Bacău şi ale Colegiului criticilor muzicali din A.T.M., ce are loc anual în incinta Aşezămîntului „George Enescu", a constituit o nouă reuşită. Aceasta atît sub aspectul calităţii programelor prezentate în cursul celor 3 zile în care s-au desfăşurat manifestările artistice cît şi — mai ales — prin capacitatea de impunere a ideii culturale *Enescu* în perimetrul vieţii noastre spirituale. Este vorba despre menţiunea mereu trează a adevărului, semnificaţiei profund umane, universale, a moştenirii enesciene în mintea şi inima ascultătorilor, în conştiinţa prezentului, prin asigurarea unuia din cadrele optime în care acest deziderat să se împlinească.

Dacă în trecutele ediţii creaţia enesciană a fost aproape integral prezentată în tot ceea ce are mai valoros şi unanim recunoscut, actuala ediţie a venit cu un eveniment inedit : este vorba de *4 lieduri* de tinereţe ale Maestrului (în devenire) care au fost

pentru prima dată prezentate în public de către reputata cîntăreață Georgeta Stoleriu. Eveniment Enescu, desigur, mai ales pentru virtualitățile conținute într-o muzică încă incomplet definită stilistic dar care lasă incontestabil să se prevadă evoluția ulterioară, excepțională a „tînărului" compozitor. Ideea prezentării acestor lieduri a fost fără îndoială de mare interes și s-ar cere — credem — continuată și cu alte creații de tinerețe sau nedefinitivate ale autorului în următoarele ediții spre o cunoaștere cît mai temeinică, diferențiată, exhaustivă, a operei sale, căreia niciodată exegeza muzicologică nu-i poate fi definitivă : este vorba despre o infinită aplecare asupra unui fapt cultural ale cărui rădăcini și implicații își așteaptă necontenit lumina edificărilor.

Concertul primei zile — prefațat cu deosebită autoritate de muzicologul și dirijorul Eugen Pricope — a fost susținut de Filarmonica din Bacău condusă de Ovidiu Bălan, un dirijor bine cunoscut și afirmat în viața muzicală a țării și în străinătate. Un program care a inclus *Rapsodia a II-a* de Enescu, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ceaikovski și *Simfonia a IV-a „Italiană"* de Mendelssohn-Bartholdy. Solistul concertului, tînărul violonist Petrică Pană (membru al acestui colectiv artistic) și-a făcut un debut solistic promițător, achitîndu-se cu bună știință de dificultățile partiturii (chiar dacă nu îndeosebi apreciate de Enescu — ca violonist !). Calitățile artistice ale colectivului și îndrumarea exigentă a dirijorului au asigurat serii muzicale o reușită certă, intens apreciată fiind de publicul receptiv și numeros de față.

Cea de a doua manifestare (prefațată de criticul muzical Dumitru Avakian), care a cuprins arii și lieduri de Rameau — Couperin — Brahms și Enescu (despre care am amintit) a fost susținută de studentele clasei de canto a Georgetei Stoleriu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și anume : Irina Săndulescu-Bălan, Ruxandra Vodă, Ruxandra Donose și Liliana Petrescu, acompaniate la pian de asistenții Ogneanca Lefterescu și Ovidiu Cucu. Concertul s-a remarcat prin impecabilitatea stilului, calitate vocală, nerv și un plus de „spectaculozitate", datorat atît vestimentației de epocă cît și — mai ales ! — pluridisciplinarității interpretelor, totodată violoniste (Irina Săndulescu-Bălan) și pianiste (Ruxandra Donose). O idee ingenioasă de spectacol, dublată de reale disponibilități muzicale și scenice.

Ultimul concert, totodată spectacol, a adus pe scena Tescanilor trio-ul de suflători „Syrinx" — al Filarmonicii băcăuane, grupul de dans modern „Columna" — condus de binecunoscuta regizoare, maestră de balet Vera Proca-Ciortea și pe tînărul pianist Cristian Niculescu. Compus din interpreții Dorel Baicu — flaut, Dorin Gliga — oboi și Pavel Ionescu — fagot, trio-ul „Syrinx", recent înființat, este deja deținătorul unor importante premii naționale și internaționale. Prezența sa în cadrul manifestărilor tescaneze a constituit un frumos moment de delectare muzicală (preclasică). Păcat că instrumentiști de această calitate sînt nevoiți să cînte pe instrumente mai de grabă bune de rebut ! Ansamblul de dans ritmic modern „Columna" — creație a maestrei Vera Proca-Ciortea este format din foste campioane de gimnastică, actualmente profesoare, studente, eleve. Prezența acestuia în cadrul Tescanilor a adus o notă inegalabilă de frumusețe, prospețime, grație și ritm soldate cu aplauze și entuziasm unanim. De la piese folclorice, de muzică ușoară la lied și cvartet trecînd prin forme și genuri, substratul muzical s-a transformat în *spectacol* și *gest*, în expresie plastică și *cîntare* înglobînd într-un tot indisolubil (inegalabil, aș zice) eterogenitatea. Este cu prisosință meritul acestei mari artiste de a ne demonstra ceea ce se poate împlini prin pasiune, profesionalitate și muncă, multă muncă cu un colectiv de *amatori* — în sensul cel mai elevat al cuvîntului ! Iar „comperajul" pianistic asigurat de Cristian Niculescu între numerele de balet, cu muzică de la preclasici la contemporani (tînărul interpret este laureat al unor prestigioase concursuri naționale și internaționale) a menținut permanent treaz nivelul de mare elevație al acestei seri. Se cuvine subliniat aportul muzicologic și organizatoric al criticului Edgar Elian, care a comentat concertul și care s-a ocupat îndeaproape de organizarea acestei ediții a festivalului tescanez.

În cadrul unei mese rotunde organizate cu acest prilej, conduse de președintele C.C.E.S. al județului Bacău, Petru Enășoaie și la care au luat parte critici muzicali și interpreți s-au discutat aspecte importante legate de profilul și organizarea viitoarelor ediții ale festivalului „Orfeul Moldav". Prin grija tuturor factorilor de răspundere care concură la perpetuarea acestei manifestări se preconizează evenimente de seamă care nu vor întîrzia — sperăm — să se materializeze.

Nicolae BRÎNDUȘ

PLOIEȘTI

„Gala tinerilor concertiști" ediția a XVII-a

A-l interpreta astăzi pe Paul Constantinescu constituie mai mult decît un act de justiție artistică întreprins la adresa operei unei personalități pe care, pe drept cuvînt, o considerăm ca fiind aureolată de nimbul clasicismului artei noastre muzicale ; exemplaritatea acestei opere se impune, și astăzi, prin claritatea, prin pregnanța ideilor, prin caracterul stenic al acestora, prin sensul lor moral, de loc livresc, izvorînd parcă din însăși structura spirituală a oamenilor locurilor natale. Ploieștean de origină, compozitorul a portretizat în lucrări devenite memorabile, anume aspecte ale lumii eroilor lui Caragiale ; extensia spirituală a creației sale este realmente impresionantă și, în egală măsură, specifică, dispunînd de valori atît de individualizate cum sînt dorul doinit, malițiozitatea, ironia sarcastică, umorul sănătos, sau — pe de altă parte — tragismul grotesc contorsionat.

Există în lumea muzicii lui Paul Constantinescu, un anume echilibru născut dintr-o înțeleaptă atitudine a celui care — știind să se implice în faptul de viață — găsește, totuși, resursele necesare unei deta-

şări, o detaşare deloc distantă ci una capabilă a permite naşterea unor perspective de notabilă semnificaţie. Produs al şcolii româneşti de compoziţie, studiind — în continuare — la Academia de muzică din Viena, compozitorul îşi defineşte treptat nota de distincţie a originalităţii sale înglobînd în mod firesc, educaţiei de tip european, tradiţiile seculare ale muzicii noastre populare precum şi filoane importante ale culturii muzicale bizantine, iar aceasta în direcţia unei spiritualităţi în egală măsură româneşti şi est-europene. Astfel poate fi înţeles, cred, sensul clasicismului la Paul Constantinescu ; astfel putem înţelege de ce după George Enescu — dintre compozitorii contemporani acestuia sau cei din generaţiile imediat următoare — Paul Constantinescu revine cu o sporită frecvenţă în viaţa de concert de la noi sau de pe alte meridiane culturale.

Într-o perioadă în care — pe drept sau pe nedrept — o covîrşitoare parte a creaţiei contemporane rămîne la nivelul primelor audiţii, practic nefiind loc pentru reveniri de semnificaţie (fenomenul merită a fi analizat aparte), în aceste condiţii, deci, creaţia lui Paul Constantinescu rămîne, cu drept temei, o constantă stabilă a vieţii noastre de concert.

Propunîndu-şi omagierea personalităţii compozitorului cu prilejul împlinirii a 75 de ani scurşi de la naşterea sa, „Gala tinerilor concertişti" — aflată la a XVII-a ediţie, de această dată în compania Orchestrei Simfonice din Ploieşti — se înscrie aceluiaşi efort constructiv al interpreţilor, al organizatorilor. Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, colectivul sinfonic ploieştean aflat sub bagheta dirijorului Horia Andreescu, Colegiul Criticilor Muzicali de pe lîngă Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică (A.T.M.), Radioteleviziunea Română, au conlucrat în vederea organizării a ceeace se poate acum numi că a fost un eveniment muzical-artistic de cuprindere şi importanţă naţională, şi anume, prima realizare integrală a creaţiei concertante aparţinînd lui Paul Constantinescu. Caracterul de excepţie al acestui eveniment sporeşte, în mod evident, atunci cînd realizezi că susţinerea părţii solistice a fost încredinţată interpreţilor din generaţia tînără ; şi numai amintindu-ne faptul că primele audiţii au fost susţinute, la acea vreme, de interpreţi de talia lui Valentin Gheorghiu, Ştefan Gheorghiu, Liana Pasquali, realizăm, la proporţii juste nivelul responsabilităţilor pe care şi le-au asumat tinerii protagonişti.

Susţinute la sfîrşitul lunii septembrie, cele trei manifestări ale evenimentului la care mă refer au grupat fiecare — *în afara unor lucrări simfonice din literatura universală* — cîte două concerte din creaţia de acest gen a lui Paul Constantinescu. Concertul pentru harpă este, în literatura acestui instrument, una dintre paginile puţin numeroase ce dispun de o autentică substanţialitate muzical dramatică. Absolventă numai cu cîteva luni în urmă a conservatorului bucureştean, Judith Wunderlich se orientează în mod lucid cu vădită autoritate profesională, spre relevarea elanului constructiv al acestei muzici, rezervînd elementului pitoresc-decorativ o pondere just stabilită ; claritatea expunerii rămîne un atribut important al acestei realizări interpretative. Absolvent —de asemenea în acest an — al conservatorului clujean, Rudolf Fatyol este tipul de violonist ce dispune de o natură muzicală echilibrată ; este motivul pentru care efortul interpretativ apare riguros stăpînit fără a greva asupra fondului emoţional specific al acestei lucrări ; raportul culorilor sonore apare excelent proporţionat în limitele unei virtuozităţi pe cît de prezente pe atît de neostentativ etalate. Studentă a conservatorului clujean, pianista Adina Dobocan se apropie faţă de lucrarea lui Paul Constantinescu cu sfiala firească pe care o încerci în vecinătatea modelelor interpretative ilustre ; să amintim că, între lucrările de acest gen ale compozitorului, *Concertul de pian* este cel mai frecvent solicitat de interpreţi. Şi totuşi, conştientă de acţiunile sale în raportul cu această muzică, interpreta dezvoltă un ton viguros timbrat în spaţiile unei construcţii de ansamblu bine susţinute.

În mod cert, ultimul mare opus al compozitorului, *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră* este lucrarea cea mai complexă a lui Paul Constantinescu, complexitate ce se vădeşte atît în planul structurii cît şi în acela al vieţii interioare a acestei muzici ; abordarea ei apare cu atît mai temerară pentru interpreţi. Conştienţi de această specială responsabilitate, cei trei protagonişti acţionează ca un ansamblu coerent al cărui esenţial liant îl constituie evoluţia pianistei Gönül Abdula-Roşianu, interpretă ce dezvoltă o sensibilitate lucid întreţinută în sensul unei fructuoase relaţionări camerale ; să apreciem în acelaşi context, vigoarea maleabilă a tonului violoncelistului Laurenţiu Sbarcea — disponibilităţile de amplă susţinere a frazării sînt remarcabile, precum şi dezinvoltura pregnant strălucitoare a evoluţiei violonistului Andrei Roşianu ; în mod cert, această versiune interpretativă va cîştiga în continuare în sensul unei relaţionări mai ferme şi în egală măsură subtile între atitudinea camerală şi cea concertantă pe care o solicită acest opus unic, în felul său, în literatura noastră.

Violoncelistul Geza Szabo este tipul muzicianului ce se dăruie cu fervoare actului interpretativ graţie unei impresionante capacităţi de interiorizare ; *Variaţiunile libere asupra unei melodii bizantine* au fost înţelese şi redate în sensul unei sobrietăţi spirituale de loc concertante, de autentică „rostire" camerală.

Personal consider că *Balada haiducească* — cealaltă lucrare de acest gen pe care compozitorul a destinat-o aceluiaşi instrument — a găsit în persoana violoncelistului Marin Cazacu interpretul ideal ; strălucirea concertantă a evoluţiei solistice atinge, graţie acestei realizări, limitele unei virtuozităţi de loc facile, de o pregnanţă epicodramatică pe care Marin Cazacu o dozează în chip magistral. Să apreciem de asemenea — judecînd valoarea de excepţie a acestui memorabil eveniment — rolul de factor constructiv şi muzical mobilizator al dirijorului Horia Andreescu, cel care a potenţat în atîtea situaţii valoarea interpretării la nivelul actului artistic exercitat cu suverană autoritate profesională.

Dumitru AVAKIAN

Cronica discului (II)

Repertoriul discurilor Electrecord a sporit în trimestrul II, 1983, odată cu îndeplinirea indicatorului cantitativ din planul apariţiilor discografice trimestriale. Cantitatea a fost prin urmare onorată. Dar calitatea ? Discofilii sînt, desigur, permanent în aşteptarea discurilor-eveniment a căror caracter excepţional rezidă atît din valoarea intrinsecă a conţinutului, cît şi din valoarea extrinsecă a înregistrării ori a formei de punere în circulaţie (design-ul mapei, prezentare etc.). Se pare însă că asemenea discuri au absentat dintre acelea imprimate în perioada respectivă. Sau poate că, dimpotrivă, fiecare este în felul său un disc-eveniment. Căci ce altceva poate să însemne editarea unui disc aniversar Ciprian Porumbescu (ST-ECE 02179) dedicat comemorării a 130 de ani de la naştere şi 100 de ani de la moartea compozitorului patriot, L.P. ce cuprinde *Balada, Rapsodia română, Nocturna, Hora, Peneş Curcanu, Zîna Dunării, Hora Braşovului, O dimineaţă pe Tîmpa, Bătrînească,* în interpretarea orchestrei simfonice a Filarmonicii din Cluj-Napoca şi a Radioteleviziunii, dirijori Emil Simon, Carol Litvin şi a soliştilor Ştefan Ruha, Cristea Zalu, Gabriel Amiraş ? Ori editarea unui disc conţinînd integrala *Suitelor pentru pian op. 3, nr. 1, 2, op. 6, nr. 1* şi a *Sonatinei op. 3, nr. 3* de Constantin Silvestri (ST-ECE 02180) în versiunea oferită de Aurora Ienei. Acestor două discuri, circumscrise eforturilor susţinute depuse de Electrecord întru restituirea moştenirii noastre muzicale, li se adaugă alte cîteva L.P.-uri cu semnificaţie de eveniment, cel puţin pentru existenţa componistică a unor autori contemporani. Este vorba despre discurile de autor — în totalitate „ediţii princeps" — ale lui Ede Terenyi — *Sonata pentru vioară şi pian, Suita „Hofgreff"* pentru vioară şi orchestră de cameră (ST—ECE 02181) —, Leib Nachman — *Amintiri din Doftana,* 24 Preludii pentru pian, solist Remus Manoleanu (ST-ECE 02182) —, Liana Alexandra — *Simfonia a II-a „Imnuri"* şi *Simfonia a III-a „Diacronii"* (ST-ECE 02183) în interpretarea orchestrei Radioteleviziunii, dirijori Iosif Conta şi Liviu Ionescu. Se cuvine o menţiune specială pentru cel din urmă disc care memorează în circumvoluţiunile sale două din lucrările de referinţă ale unei compozitoare prolifice, elaborate dintr-o perspectivă ostentativ neo-diatonică, defectivă de orice fel de durităţi şocante lesne convertibile în sonorităţi rebarbative. Liana Alexandra manipulează suprafeţele sintaxice pe spaţii largi — de aici probabil propensiunea pentru genul simfonic — cu lejeritatea celui ce-şi însuşeşte mecanismele fundamentale de producere a muzicii chiar dacă acestea pot genera, la un moment dat, aparente locuri comune : ele sînt asumate de compozitoare şi înnobilate de sinceritatea cu care sînt afirmate.

Interpreţii români şi străini au stat deasemeni în atenţia Electrecordului. Lor le-au fost dedicate L.P.-uri care acreditează tinerele talente — Attila Szekely şi Viniciu Moroianu interpretînd *Sonatele nr. 1 şi nr. 2 pentru violoncel şi pian* de Brahms (ST-ECE 02185) —, sau care confirmă valorile consacrate — remarcabile sînt, de pildă, cele două discuri în care protagonist este pianistul chinez Li Ming-qiang, unul conţinînd *Sonata pentru pian, op. 840* de Schubert şi *Şase piese pentru pian, op. 118* de Brahms (ST-ECE 02190), celălalt, *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 5* de Beethoven. (ST-ECE 02191), remarcabile prin justeţea restituirilor dobîndită graţie unui temperament debordant de sorginte romantică, justeţe raportată bineînţeles la sensibilitatea ascultătorului de azi.

Recuperarea creaţiilor muzicale ale Evului Mediu şi Renaşterii constituie sensul demersurilor întreprinse de formaţia „Consort" din Cluj-Napoca îndrumată de Ioan Fancsali. Mai mult, muzicienii clujeni săvîrşesc un necesar act de cultură patriotică prin asocierea opurilor semnate de cunoscuţi compozitori ai vremii cu lucrări aparţinînd unor autori din Principatele române. Este ceea ce relevă discul ST-ECE 02089 în cuprinsul căruia figurează valori comparabile : Josquin des Près, Honteurs, Palestrina, pe de o parte, Valentin Gref Bakfark, Ioan Căianu, de cealaltă parte.

Un disc inedit (ST-ECE 02200) destinat copiilor îl datorăm lui Alexandru Paşcanu, mereu preocupat de găsirea acelor modalităţi componistice fiabile într-un spaţiu ludic, singurul prin care se poate pătrunde în universul delicat şi ingenuu al copilăriei.

Dintre apariţiile discografice de muzică uşoară reţin atenţia L.P.-urile de autor ale compozitorilor Laurenţiu Profeta (ST-EDE 02210) şi Florin Bogardo (ST-EDE 02212), iar dintre cele de muzică populară, discul din seria „Virtuozi ai instrumentelor populare" dedicat taragotistului Luca Novac (EPE 02222) şi discul care completează, prin referire la zona Aradului şi Bihorului, seria intitulată „Taraful tradiţional românesc" (EPE 02232).

Liviu DĂNCEANU

RECENZII

Dicţionar de termeni muzicali

Prin intermediul Editurii ştiinţifice şi enciclopedice, cultura noastră a dobîndit în sfîrşit un volum pe care-l aştepta şi pe care-l merita de multă vreme. Avînd concursul a 46 de eminenţi muzicologi care semnează articolele sale, *Dicţionarul* îşi propune „normarea terminologică a cunoştinţelor muzicale, aşa cum sînt vehiculate acestea în scrisul românesc de specialitate" (p. 5). De altfel acest index terminologic fusese oarecum pregătit de mai vechile apariţii ca *Dicţionarul de forme şi genuri muzicale* (1974), *Dicţionarul de jazz* (1976), *Disco-Ghid-Rock*-ul (1977) şi *Dicţionarul de muzică* (1979) apărute la Editura Muzicală şi respectiv la Editura ştiinţifică, rămase însă la nivelul informativ şi popularizator al culturii

de masă. Şi dacă am putea spera în continuitatea progresivă a saltului calitativ, după acest recent pas nu mai urmează decît o Enciclopedie muzicală ; căci oricum, prezentul volum, prin profunzimea şi amploarea forţelor epistemologice şi informaţionale pe care le desfăşoară pe parcursul celor peste 500 de pagini exploatate din plin, a demonstrat existenţa capacităţilor care, reunite într-un corpus, prin originalitatea, rigoarea şi performanţa muzicologiei româneşti (cel puţin în anumite domenii ca bizantinologia, folclorul, teoria generală şi analiza stilistico-formală, organologia, componistica sau acustica), acesta, ar putea fi alăturat cu cinste, concurînd marile enciclopedii apusene, suplinind lipsa şi complinind oportunitatea unor asemenea largi investigaţii şi investiţii autohtone. Desigur însă, aceasta ar necesita imperios consacrarea încă a multor altor specialişti în domenii încă insuficient exploatate şi elaborate, cît şi cooptarea colaborării unui număr mai larg de cadre pertinente aflate în centre culturale dinafara capitalei. Altfel, asemenea publicaţii, propunîndu-şi o survolare exhaustivă a problematicii complexe pe care o deţine arta muzicală, aşa cum încearcă prezentul *Dicţionar*, riscă să rămînă doar eterogene şi preferenţiale, cu o atenţie inegal repartizată asupra sferelor, temelor şi momentelor de preocupare.

Cu toate că nivelul său este destul de ridicat, *Dicţionarul* se adresează masei largi a omului de cultură contemporan. În general, calitatea articolelor pe care le conţine este excelentă. Într-o extensiune comprimată la maxim, semnatarii lor urmăresc (sincronic şi diacronic) sensurile multiple şi diverse ale noţiunilor de strictă specialitate, prezentîndu-le istoria şi evoluţia, mutaţiile semantice şi funcţionale, făcîndu-le larg accesibile fără a renunţa însă nici o clipă la discursul savant al limbajului ştiinţific, didactic şi academic. Numeroasele trimiteri bibliografice care încheie articolele în jurul unor concepte mai importante, sînt extrem de valoroase pentru orientarea şi studiul tuturor cercetătorilor.

Nu întîlnim nicăieri vreo tratare deja cunoscută, materialul este inedit în formularea sa, şi chiar dacă a mai fost discutat (diferenţele se pot sesiza fie comparînd explicaţiile cu cele ale dicţionarelor monografice anterioare, fie renunţînd la aceasta, întrucît modernitatea, actualitatea epistemologică este evidentă de la prima lectură), el este acum reconsiderat într-un limbaj de mai mare rigoare ştiinţifică, şi filozofică acolo unde a fost cazul. Poate uneori, consultarea propriilor dezbateri şi confruntarea lor cu cele similare asupra aceloraşi termeni — editate în lexicoanele străine —, ar fi adus comprimări ori extensiuni şi recondiţionări ale acestora (vezi de pildă micile desincronii pe care le-ar putea produce aplicarea unor noţiuni ca MUSICA FICTA sau RESERVATA, comparată cu cea din Lavignac, Ricordi, New Oxford sau Harvard). Dar meritoriu este însă faptul că *Dicţionarul* rămîne tot timpul de o înaltă probitate ştiinţifică fără a împrumuta mimetic informaţii şi idei, bazîndu-se în exclusivitate pe capacitatea şi fondul documentar noematic românesc, (*Dicţionarul* fiind astfel oglinda fidelă a diversificării efectuate şi a nivelului atins de ştiinţele româneşti ale artei muzicale), şi în care cercetătorii şi-au păstrat în mod programat marca şcolii noastre proprii de muzicologie.

De una din premierele cele mai meritorii pe care o realizează *Dicţionarul*, beneficiază bizantinologia — ştiinţă muzicală suficient de văduvită de accesul larg şi aprehensiunea publicului deoarece publicaţiile de pînă acum în domeniu erau utilizate mai mult doar de muzicologi — şi care, pentru prima oară se adresează publicului atît de clar, concis şi minuţios, foarte buna tratare şi larga atenţie acordată, putînd iniţia pe oricine în acest domeniu. Un foarte bun articol, remarcabil prin concizie, prin sistematizare eficientă, este cel consacrat muzicologiei. Erudit şi exhaustiv este şi cel care tratează muzica GREACĂ sau SOCIOLOGIA şi PSIHOSOCIOLOGIA MUZICII, deosebit de valoroase, creatoare filosofic şi fondatoare teoretic : FENOMENOLOGIA MUZICII şi SEMIOTICA MUZICII, şi de noi deschideri (teoretice, interpretative şi explicative) în muzicologie, sînt capabile notele făcute la TIMP, TRITON, FORMĂ, RITM, ARMONIE, MOD ş.a.

De la acest elevat nivel cu care sîntem întreţinuţi adeseori, scăderile sînt rare, dar ele nu trebuie trecute cu vederea. Astfel, de la articolul asupra esteticii muzicale am fi aşteptat mult mai mult ; subţire fiind, el se rezumă din păcate la prezentarea fugară şi marginală, cronologică, a unor idei estetice, pierzîndu-se astfel încă o ocazie pentru încercarea fondării unei estetici a muzicii, gnoseologie practic încă inexistentă. De asemenea, faţă de actualitatea, autoritatea şi extensiunea interesului pe care l-a luat în întreaga lume etnomuzicologia, articolul care o prezintă rămîne mult prea succint. Lipseşte din păcate un articol dedicat hermeneuticii muzicale — concepţie şi metodă extraordinar de eficace dar de asemenea neconsacrată şi neasimilată adecvat în domeniul muzicologiei contemporane —, ce-i drept, noţiunea acesteia posedă referiri şi obturări fugare la ANALIZĂ, ENERGETISM şi FENOMENOLOGIE, dar o tratare aparte care ar fi menţionat demersurile şi prefigurările kretschmariene ale acesteia, cît şi afiliaţiile şi intruziile semanticii muzicale în hermeneutică, cu siguranţă ar fi suscitat un mai mare interes pentru fundamentarea sa ştiinţifică şi actuală, atît de necesară muzicologiei. Ne-am fi bucurat de asemenea să găsim în *Dicţionar* şi un articol aparte dedicat structuralismului muzical, deşi aprecierile asupra analizei structurale (din ANALIZĂ, cît şi cele de la STRUCTURĂ) tind înspre deschiderea noii problematici, fără însă a o defini global şi fără a o complini cu vreuna din ocazii. Disciplina paleografiei muzicale poate ar fi meritat o tratare specială, aparte de noţiunea şcolii de la SOLESMES, sau un capitol separat s-ar fi cuvenit şi semiografiei contemporane în cadrul NOTAŢIEI, nu doar menţiunile de la PARTITURĂ sau ALEATORISM, deoarece cred că *Dicţionarul* nu trebuia doar să epuizeze problematica, dar şi să consacre şi să emancipeze vocabularul de specialitate, urmărind repartiţia ideatică în cadrul termenilor celor mai proprii şi apropiaţi.

O regretabilă carenţă este aceea a ignorării domeniului şi termenilor proprii educaţiei muzicale, pedagogiei muzicale (muzicoterapiei, de ce nu ?), relative cărora există un singur articol (ÎNVĂŢĂMÎNT

MUZICAL) care face o sumară istorie universală a instituționalizării pedagogiei muzicale.

Deasemenea, articolul despre PSIHOLOGIA MUZICALĂ, rămîne prea tributar unei estetici tradiționale și depășite, limitînd domeniul de investigare psihologică și deci de existență a acestei științe doar la nivelul afectivității (vezi definiția din primul său paragraf) deși remarcă experiența muzicală (creația, interpretarea și audiția) ca afectînd toate sferele, etajele și domeniile psihismului uman ; ba chiar mai mult, articolul simulează mici ambiguități și confuzii [vezi afirmația : „Cu cît trăirile sînt mai complexe, cum e cazul în muzică, cu atît este mai mare și participarea scoarței cerebrale (! ?), îndeosebi a celui de al doilea (!! ??) sistem de semnalizare." — parantezele ne aparțin].

Alte discuții mai pot fi suscitate de interpretările asupra unor momente și aspecte ale istoriei muzicii (discuții ce nu pot avea decît cel mai benefic rol pentru elucidarea acestora). Spre exemplu, conturarea exactă și clară a barocului în muzica românească, mi se pare puțin mai dificilă, deoarece noțiunea (și epoca) barocului a căpătat caractere precise și proprii în centrul și sud-estul Europei, barocul fiind rodul unei evoluții și gestul unei reacții a spiritului estetic, comportînd astfel caractere și semnificații proprii pe care nu le putem atribui ușor aspectelor muzicale din secolul XVIII și începutul celui de-al XIX-lea secol din țările românești. Democratizarea și naționalizarea muzicii, culegerea și compoziția indigenă (argumentele aduse la articolul BAROC) sînt elemente ce nu cred că suportă denumirea unui baroc muzical românesc și nici nu identifică o epocă omonimă, fiind corespondente ale unor momente anterioare barocului din muzica apuseană. Dacă există un baroc autohton în această perioadă (de care vorbește *Dicționarul*), el este unul de import și de influență germană ; lucrul acesta este evident în creația compozitorilor germani care activează în Transilvania, Croner și Reilich. Dar situarea în baroc a Codexului Caioni și acordarea unei „formații baroce" lui Filotei Sin Agăi Jipei și Ion Căianu, mi se pare fortuită.

Oricum, trebuie să mai subliniem încă o dată în final, faptul că, față de ponderalitatea calitativă și cantitativă a volumului, aceste foarte puține scăderi rămîn aproape insesizabile ; valoarea *Dicționarului* este indiscutabilă, apariția este un eveniment editorial, dar și un eveniment și o sărbătoare pentru oamenii de artă, util și prețios pentru întreg publicul de cultură, meritînd de aceea a fi salutat cu deosebită căldură. De altfel, chiar el însuși promite în prefața sa (fapt îmbucurător), „îmbunătățirea textului la viitoarele ediții".

Marin B. MARIAN

DE PESTE HOTARE

Händelfestspiele la cea de-a 33-a ediție

Pe drept cuvînt, festivalul de la Halle se numără printre manifestările muzicale de prestigiu ale Republicii Democrate Germane — și acestea nu sînt puține. Ediția la care mă refer, desfășurată între 15 și 19 iunie, și-a păstrat cu fermitate individualitatea chiar dacă anul 1985, copleșitorul an Bach — Händel — Schütz bate la ușă și orice astfel de eveniment poate părea preludiu la această triplă aniversare.

Simplul gînd de a fi oaspetele, pentru cîteva zile, al Barocului muzical este reconfortant iar experiența legată de lumea muzicală a orașului gazdă l-a legitimat pe deplin. De aceea o trecere în revistă a concertelor și recitalurilor care au avut loc (desigur, nu am putut participa la toate, ele fiind în număr de 20 pe parcursul a cinci zile) poate consemna doar parțial bogăția de impresii.

Festivalul a debutat deci cu cele 6 *Concerti grossi op. 3* de Händel realizate de Händelfestspielorchester din Halle, cu concursul organistului suedez Erik Lundkvist. Dirijor — Christian Kluttig, un foarte serios muzician a cărui baghetă s-a dovedit la fel de eficientă în muzica de cameră, operă, oratoriu. În aceeași seară, corul și orchestra Filarmonicii din localitate, dirijate de Dorothea Köhler, au interpretat *Peace Anthem* HWV 266 și *Friedensode* HWV 74 de Händel (includerea acestora în program constituie și o dedicație adresată sărbătoririi a 35 de ani de la crearea Republicii Democrate Germane) și *Cantate in the Praise of Händel* de Johann Friederich Reichardt (1752—1814). Soliști — soprana Adelheid Vogel, Jochen Kowalski (contratenor cu o extraordinară mobilitate și strălucire a vocii în registrul acut) și basul Johannes Künzel. Este locul aici, după un prim contact cu forțele „locale" de a sublinia disciplina de ansamblu atît al orchestrelor cît și a corurilor și, mai ales, în ceea ce-i privește pe cîntăreți, solida școală interpretativă, profunda cunoaștere a tehnicii de interpretare proprie stilului baroc.

Momente de real interes, spectacolele cu cele două opere händeliene — *Alexander* și *Floridante* au atras un public numeros. Prima, montată pe scena Clubului combinatului VEB Chemische Werke Buna de regizorul Andreas Baumann s-a conformat concepției clasice asupra genului. Remarcabilă conducerea muzicală a lui Christian Kluttig ca și evoluția soliștilor (aparținînd trupei de la Landestheater Halle) : Jurgen Trekel în rolul lui Alexandru cel Mare, Petra-Ines Strate și Barbara Dollfus, în rolurile celor două rivale la dragostea lui Alexandru, Roxana și respectiv Lisaura, Annette Markert interpretînd rolul regelui indian Taxiles și alții. Remarcabilă de asemenea preocuparea tuturor interpreților pentru acuratețea stilistică, pentru bunul gust.

Cîteva zile mai tîrziu, cu aceeași trupă, *Floridante*, pe scena pitorescului „Goethe Theater" din Bad Lauchstadt, o localitate nu departe de Halle. La punerea sa în scenă, Peter Konwitschny a avut desigur în vedere posibilitățile rudimentare oferite de acest vechi teatru, rezolvînd cu ingeniozitate desfășurarea, uneori mai puțin plauzibilă, a acțiunii ca și schimbările de decor, respectînd totodată preceptele operei secolului XVIII (și în ceea ce privește partitura, repartizînd unor voci feminine rolurile Floridante (Annette Markert, prezență grațioasă dar care susține energic rolurile masculine), Timante (Karin Börngen/Renate Leissner).

Fără îndoială, două din momentele de vîrf ale Festivalului le-au constituit interpretarea oratoriului *Saul* de Händel și *Missa în si minor* de Bach (la care din păcate nu am putut rezerva bilete, nefiind trecută în pliant), aceasta din urmă datorată formațiilor Gächinger Kantorei și Bach-Collegium din Stuttgart sub bagheta lui Helmuth Rilling. Soliști — soprana Krisztina Laki (Ungaria), mezzosoprana Lilia Hamori (R. F. Germania), tenorul Aldo Waldin (Brazilia) și basul Andreas Schmidt (R.F.G.).

În seria oratoriilor händeliene, *Saul* se înscrie ca o pagină de un puternic dramatism ; interpretarea datorată corului și orchestrei Filarmonicii din Halle condusă de Olaf Koch (maestru de cor Wolfgang Unger) a fost memorabilă. S-au distins în mod deosebit dintre soliști același Jochen Kowalski — David și Jana Smitkova — Michal, o voce strălucitoare, modelată cu mult rafinament. În alte roluri — Hermann-Christian Polster — Saul, Günter Neumann — Jonathan, Eva-Maria Bundschuh — Merab, Käthe Röschke, Jürgel Trekel, ș.a.

Genul muzicii de cameră a avut o pondere repertorială evidentă. Numeroase formații din R. D. Germană și din afara ei au participat cu lucrări ale Maestrului sărbătorit, ale contemporanilor săi sau cu creații ale secolului 20. În acest sens, orchestra de cameră „Telemann" din Blankenburg, condusă de Eitelfriedrich Thom (arta sa se distinge prin virtuozitatea construcției bazată pe severitatea detaliului) și pe vizibila implicare a fiecărui component al formației) a prezentat pagini de Telemann, Händel și Gottfried Heinrich Stölzel (1690—1749) ; „Virtuozii din Moscova" (soliști — Swetlana Nawasardian, pian și Vladimir Spivakov, vioară) au oferit lucrări de Händel, Bach și Șostakovici. „Ouluer Kammersolisten" — formație finlandeză cu un program Händel, Șostakovici, Einojuhani Pautavaara (n. 1928), Kari Kuosmanen (n. 1946), Leevi Madetoja (1887—1947) și formația pragheză „Ars rediviva" (Händel, Bach și fiii săi) se înscriu și ele în seria prestigioaselor ansambluri de peste hotare invitate la Halle. Li se adaugă acestora interpreții din țara gazdă grupați în ansamblul „Konfrontation" (al cărui repertoriu a cuprins în exclusivitate compozitori ai secolului 20 : Hindemith, Hans J. Wenzel (n. 1939), Robert Moran (n. 1937), Ralf Hoyer (n. 1950), „Neues Bachisches Collegium Musicum" din Leipzig (Händel, Bach, Hasse), Trio „Rameau", de asemenea din Leipzig (în program : Bach, Händel, Rameau și Keiser (1674—1739) și „Hallesches Consort" care a oferit din creația maeștrilor italieni ai secolelor 16—17.

Un remarcabil moment al festivalului l-a constituit recitalul organistului Erik Lundkvist, o adevărată revărsare de fantezie cromatică ; programul său a cuprins creații de César Franck, Jean Langlais, Johann Sebastian Bach, Louis Vierne, Hilding Rosenberg (n. 1892), Oskar Lindberg (1887—1955), Otto Olsson (1879—1964).

Pentru a celebra cei 175 de ani de la nașterea lui Felix Mendelssohn Bartholdy, ediția din această primăvară a consacrat seara premergătoare deschiderii festivalului oratoriului *Elias*, sub bagheta lui Christian Kluttig și cu concursul soliștilor Jürgen Trekel, Anette Markert, Juliane Claus, Renate Leisner, Petra Innes Strate, Rainer Steudtner ș.a. O versiune foarte realizată : omogenității de ansamblu (corul, pregătit de Dietrich Schlegel, a sunat exemplar) frumusețea vocilor soliste, arhitectură.

Focurile de artificii de Händel și *Visul unei nopți de vară* de Mendelssohn, alături de alte lucrări corale aparținînd celor doi mari muzicieni au constituit încheierea ideală într-un concert oferit în aer liber, pentru această ofrandă adusă muzicii care este *Händelfestspiele*.

Michaela ROȘU

Darmstadt 1984

Foarte interesant și contradictoriu în același timp „maratonul" muzical desfășurat în vara acestui an la „Georg-Büchner-Schule" din Darmstadt. Nu greșesc cînd afirm că manifestările care au avut loc în acest oraș vest-german au părut a fi aidoma unui „maraton", deoarece constatarea a fost unanimă, această ultimă ediție a Cursurilor internaționale de muzică contemporană a fost cea mai densă și mai cuprinzătoare ,în comparație cu edițiile precedente. Organizatorii au dorit să prezinte, într-un interval totuși insuficient (15 iulie — 1 august) fenomenul muzicii noi în coordonatele sale definitorii : de la analiza diferitelor tehnici și modalități de compoziție pînă la înfățișarea ultimelor noutăți în materie de instrumente muzicale cu posibilități expresive care să intereseze creatorul contemporan, de la dezbaterea teoretică a resurselor de exprimare ale diverselor sisteme intonaționale pînă la fluxul neîntrerupt al concertelor, dorite fiecare în parte evenimente intrinseci. Și într-adevăr, nu puține din după-amiezele, serile și chiar nopțile de muzică de la Darmstadt au însemnat momente „fierbinți" în cuprinsul acestui adevărat festival de muzică nouă.

Am avut impresia că pentru aproape trei săptămîni pulsul creației muzicale actuale a bătut la aceste „Ferienkurse für Neue Musik". Participarea mai numeroasă ca oricînd, personalitățile de marcă invitate (compozitori și interpreți, teoreticieni), interesul crescînd manifestat de toți cei prezenți pentru inițierea și întreținerea dialogului ca modalitate lesnicioasă și eficientă de cunoaștere au constituit cred, unele din principalele atu-uri ale manifestărilor de anul acesta de la Darmstadt. Marile edituri

muzicale din întreaga lume ca şi cele mai puţin cunoscute dar nu mai puţin merituoase pentru promovarea creaţiilor noi, s-au întrecut în a-şi prezenta cataloagele şi partiturile (unele proaspăt ieşite de sub tipar) alături de o sumedenie de pliante prezentînd compozitori şi interpreţi aparţinînd tuturor generaţiilor.

În acest context deosebit de favorabil schimbului de idei, confruntării valorilor, muzica contemporană şi-a găsit „vadul" său propice de exprimare, incitînd totodată participanţii la analize şi comparaţii stilistice marcate desigur de preferinţe şi crezuri estetice proprii. De aici a rezultat o senzaţie de stratificare, destul de accentuată, a diferitelor concepţii de ordin structural, filozofic, semantic, etc., firească cred pentru diversitatea şi bogăţia muzicilor propuse dar şi o anumită rarefiere a substanţialităţii cadrului ideatic iniţial înscris în programul cursurilor de la Darmstadt.

Revenind la coordonatele de fond ale Festivalului, acesta s-a desfăşurat pe mai multe secţiuni : *Forumul de compoziţie* şi *Congresul tonalităţii, Studioul de interpretare, Seminarul instrumental, Muzica algoritmică, Muzica extraeuropeană, Noi instrumente* (oboiul bas, flautul octobas, saxofonul contrabas şi percuţia cu sferturi de ton), *Muzica nouă la radio* şi *Notaţia muzicală contemporană.* Ca un corolar al tuturor acestor direcţii coordonatoare au fost concertele susţinute de cîteva formaţii de renume : Cvartetul „Arditti" (Anglia), „Trio-ul de coarde german", Ansamblul „Modern" (R.F.G.), Cvartetul „Kronos" (S.U.A.), Ansamblul „Raras Budaya" (Olanda) şi, spre bucuria muzicienilor români prezenţi la Darmstadt, Cvintetul de suflători „Concordia".

Pentru cei care au frecventat cu regularitate cursurile şi seminariile de compoziţie sau instrumentale ca şi concertele programate zilnic, cantitatea de informaţie muzicală a fost benefică. Nici nu se putea altfel, cînd asculţi lucrări de care ai auzit doar din spusele celor care au avut şansa de a le fi cunoscut înaintea ta (şi sînt destule asemenea cazuri) sau dimpotrivă, ţi se oferă posibilitatea de a asculta muzici în primă audiţie mondială semnate de compozitori celebri în viaţa muzicală internaţională, simţind astfel de aproape evoluţia muzicii noi cu tot ce aduce original în planul spiritualităţii timpului de azi. Şi astfel am ajuns şi la aspectul contradictoriu al substanţei muzicale receptate în decursul manifestărilor de la Darmstadt. Latura cantitativă a pus de multe ori în umbră calitatea demersului sonor, substanţialitatea şi implicit, forţa sa de convingere. Poate că relevarea valorilor s-a realizat cu mai multă uşurinţă în acest context, dar sînt convins, totodată, că un nivel sensibil mai ridicat al mediei lucrărilor prezentate în concerte (pentru că la conţinutul acestora mă refer în special) ar fi potenţat fericit şi reuşitele componistice depline.

Voi încerca să selectez, în rîndurile care urmează, ceea ce mi s-a părut demn de reţinut în cuprinsul acestei întîlniri muzicale internaţionale, să prezint sumar, prin prisma unor puncte de vedere evident subiective, orientările şi tendinţele cele mai interesante care s-au manifestat ori s-au impus la Darmstadt. Deci, ce au adus nou, în plaja actuală de valori, prezenţele componistice de la „Georg Büchner Schule" ?

În primul rînd o accentuată mobilitate conceptuală izvorînd totuşi din apartenenţa, mai mult sau mai puţin declarată, la principalele direcţii stilistice contemporane ; dodecafonismul-serial, structuralismul, minimalismul, experimentalismul şi chiar neoclasicismul de o tentă mai aparte (ca structură formală intrinsecă). Toate aceste linii catalizatoare au fost însă disipate în *n* sensuri, privite ca repere necesare pe un drum cu multe necunoscute... N-au lipsit nici încercările de emancipare în corpusul muzicii noi a unor elemente aparţinînd jazz-ului, swing-ului sau blues-ului. Nimic din ceea ce a putut fi exploatat, ca bogăţie timbrală sau ca idee-şoc, n-a fost neglijat. Exemplele sînt numeroase şi semnificative.

Alvin Curran (Statele Unite) a realizat, în ale sale *Cîntece de dragoste* (Love Songs), o muzică inedită, nu atît ca formă ci mai degrabă ca prospeţime a imaginilor sonore. Suprapunînd vocea, pianul şi mijloacele electronice (o masă de mixaj destul de sofisticată) cu banda magnetică, Curran a simţit că progresia participării sale afective generată de stimulii preexistenţi ai benzii, poate crea o stare de tensiune psihică undeva dincolo de limitele realului. Sunetele electronice se transformau ele însele din daturi obiective în reacţii discrete ale interpretului însuşi. Un anumit tip de lamentaţie (departe însă de tipurile folclorice cunoscute) se impunea cu forţa unui element predicativ. O cale de străbătut în viitor ? Cine ştie...

Prin filiaţia sa afirmat post-romantică în care se regăseşte şi o accentuată înclinaţie spre rigurozitatea formei clasice, vest-germanul Wolfgang Rihm, mi-a suscitat, ascultîndu-i muzica, o reacţie ambivalentă. Pe de-o parte, un sentiment de contrarietate în faţa transfigurării „grosso modo", după părerea mea, a sensurilor cinematografice multiple degajate de filmul lui Luis Buñuel *Un chien andalou,* o peliculă realizată în anul 1928, de o tentă expresionistă clară. În *Bild* (titlul piesei lui Rihm) muzica devine o a doua natură a imaginii ; cu alte cuvinte nu o comentează ci o însoţeşte emancipîndu-se pe sine într-o replică cvasi-filozofică a semnificaţiei imagistice. Pe de altă parte *Cvartetul nr. 5 „Ohne Titel"* m-a convins pe de-a întregul de forţa gîndirii sale structurale izvorîtă din tiparele unui concept estetic echilibrat. Ideea sa de dezvoltare „verticală" este originală şi generează o vitalitate evenimenţială indiscutabilă. Rihm ştie să privească în evoluţie materia sonoră şi s-o înnobileze cu jocul formelor în mişcare ; contrastele dinamice apar logic, ca o rezolvare parţială a tensiunii acumulate anterior.

Tensiune care lipseşte intenţionat într-un alt cvartet prezentat în primă audiţie europeană la Darmstadt, în impunătoarea sală de la „Orangerie" : *Cvartetul de coarde nr. 2* de Morton Feldman. Acest foarte important compozitor american contemporan este preocupat de impactul psihologic pe care-l trezesc suprafeţele sonore dilatate la maximum, încercînd să experimenteze o modalitate (destul de greu de realizat) de „mobilare" muzicală a spaţiului. Reacţia publicului devine, volens nolens, cadrul firesc al evenimentelor sonore ; relaţia stimul-receptor ca-

pătă astfel o valoare conotativă certă. A fost deci, acest cvartet de coarde o asemenea experiență. Timp de patru ore (publicul fusese avertizat anterior de durata neobișnuită a lucrării) muzica lui Morton Feldman a probat intențiile sale declarate ; nu a depășit niciodată un prag limitat voluntar al intensității (mezzoforte). Structura minimală a demersului s-a salvat totuși prin șlefuirea, cu o migală de bijutier, a sunetului și a reprezentărilor sale timbrale. Firesc, unii au părăsit sala după un anumit timp, refuzînd să accepte o astfel de experiență, în timp ce alții au aderat la idee susținînd-o prin prezența lor în sala de concert pînă la finalul lucrării. Oricum, contestat sau nu, Morton Feldman a impus o nouă perspectivă a timpului muzical, și fie numai pentru curajul unei asemenea viziuni merită să fie admirat.

Un compozitor situat pe poziții estetice diametral opuse, l-am numit pe Brian Ferneyhough, exprimîndu-și ideile în Forumul de compoziție, vorbea despre dorința sa de a ralia diferite elemente potențiale pentru o creștere dramatică, dinamică a substanței muzicale proprii. Fie că dovezile pe care compozitorul le-a adus în sprijinul concepției sale au fost *Studiile transcendentale* pentru mezzosoprană, flaut, oboi și clavecin, *Superscriptio* pentru flaut piccolo sau *Adagissimo* pentru cvartet de coarde (toate acestea interpretate la Darmstadt), ceea ce definește sistemul componistic al lui Ferneyhough este o vădită dihotomie între concept și materializarea lui muzicală. Densitatea scriiturii, acumulările în superpoziție ale microstructurilor de limbaj reduc drastic efectul scontat la un noian de informație care este receptat cu destulă dificultate. Imaginea postserială a unei astfel de muzici apare ca evidentă. „Sincronia este generalul sonor" spunea la un moment dat cu convingere compozitorul britanic (profesor de compoziție la Conservatorul din Freiburg, R.F.G.). Da și nu (aș completa eu...).

Atunci cînd constatarea inexistenței unui folclor național viabil în potențialitatea sa a apărut dramatică în unele țări din Europa apuseană, mulți dintre compozitorii din aceste țări care au luat contact într-un fel sau altul cu spațiile de cultură ale Extremului Orient au rămas surprinși de varietatea și bogăția culturilor muzicale balineze, javaneze, tibetane, etc. Și-au îndreptat încrezători privirile spre această lume sonoră nouă și au început să compună în spiritul și cu instrumentația inedită a acesteia.

La Darmstadt, compozitorul olandez Ton de Leeuw a fost un distins și convingător purtător de cuvînt al tendinței de a prelua influențele extrem orientale, de a le adapta și integra creator în muzica nouă europeană. Ansamblul de tip gamelan „Raras Budaya" a inclus în programul concertului pe care l-a susținut în Aula de la „Georg Büchner Schule" o lucrare de un asemenea gen aparținînd lui Ton de Leeuw. Intitulată *Gending* (în limba javaneză *Piesă de orchestră*), opusul compozitorului olandez folosește instrumente specifice javaneze purtînd denumiri exotice pentru europeni : slentem, saron barun, gambang, bedug... Atmosfera incantatorie, chipurile transfigurate ale interpreților simțind cu intensitate continuum-ul extatic pe care-l realizau, creau ascultătorului o stare meditativă profundă în care efectele timbrale într-adevăr incitante se reflectau direct în planul conștiinței.

O altfel de modalitate conceptuală operînd cu blocuri sonore tensionate, forțînd parcă, în înlănțuirea lor surprinzătoare, limitele devenirii, am întîlnit în două muzici-eveniment, cred eu, interpretate la Darmstadt : *Khoaï* pentru clavecin solo și *Tetras* (cvartet de coarde), ambele purtînd sigiliul de măiestrie al unuia din marii compozitori ai zilelor noastre : Iannis Xenakis. Deși scrise la intervale de timp relativ depărtate (*Khoaï* în 1976, *Tetras*" în 1983), cele două lucrări reiterează forța de exprimare extrem de originală a lui Xenakis, capacitatea sa de a redescoperi o logică nouă a discursului, fără să se îndepărteze cumva de imaginea clară a macroformei. Xenakis evită monotonia (melodică, ritmică, armonică, agogică, dinamică) părînd că se grăbește să ajungă la concretizarea ideilor-matrice care configurează o suprafață contrastantă continuă. Notația este clară și sugestivă ; codurile grafice spun totul interpretului despre intențiile compozitorului. Reușita este astfel indubitabilă.

Ajuns aproape de sfîrșitul acestui tur de orizont, desigur restrîns și perfectibil, vreau să mă refer la o lucrare-simbol pentru tot ceea ce a însemnat creația nouă anul acesta la Darmstadt : *Oratio II* de Călin Ioachimescu. Distinsă cu „Kranichsteiner Musikpreis" lucrarea a reprezentat în contextul orientărilor prezente în festival, o muzică concepută cu un simț rafinat al dozajelor instrumentale arcuite sensibil peste sunetele de orgă ale benzii magnetice. Modulația electronică, realizată in live de către compozitorul însuși, a sporit calitativ culoarea timbrală oricum originală prin folosirea fluierelor românești ca alternativă inedită la celelalte instrumente din partitură (flaut, oboi, clarinet, trompetă, corn, trombon și percuție). Piesa lui Ioachimescu a sintetizat inspirat tehnicile de compoziție actuale cu substratul folcloric românesc reabilitînd modalul în cîmpul stilistic atît de eterogen de la Darmstadt. Pentru că privirile „retro" ale multora dintre participanți au readus la lumină maniere experimentaliste sterile uzitînd cu candoare „cuceririle" anilor '50—'60 (exemplul cel mai concludent mi s-a părut a fi vest-germanul Stephan Wunderlich). Încă o dată a avut cîștig de cauză, prin *Oratio II*, echilibrul formei, logica dezvoltărilor sale și evident, talentul unui compozitor de o sobrietate aparte dar, în același timp, de o sensibilitate surprinzătoare. Un succes onorant pentru școala românească de compoziție, care iată își probează resursele expresive într-o competiție internațională de prestigiul celei de la Darmstadt și într-un moment cînd varietatea limbajelor din muzica contemporană pune în dificultate pe acei compozitori care nu dispun de o concepție estetică proprie, de un sistem intonațional original, valori pe care muzica românească le posedă din plin.

Acestea au fost și motivele pentru care Anatol Vieru a fost invitat să participe la Darmstadt în cadrul Congresului de compoziție cu o comunicare (solid argumentată științific și convingător expusă) referitoare la a sa teorie a modurilor, mai actuală astăzi ca oricînd. Cuvintele de măgulitoare apreciere pe care Friedrich Hommel, directorul Cursurilor internaționale de muzică nouă de la Darmstadt, le-a rostit la

adresa muzicii românești ,a succeselor sale remarcabile au certificat trăsăturile de unicitate și forță de expresie ale spiritualității noastre.

În ceea ce privește viitorul muzicii, acesta se prefigurează astăzi...

Sorin LERESCU

★

Cursurile Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (R.F.G.) au o semnificație specială în istoria contemporană a artei sonore, marcînd în perioada 1950—80 o importantă zonă de interferență a multor școli componistice din lume.

Spre deosebire de edițiile din 1978 și 1980 — la care am mai avut ocazia să particip, remarcînd, în afara calității deosebite a evenimentelor artistice și organizarea impecabilă a activităților curente (cursuri, concerte, prezentări) ediția din 1984 mi-a părut într-un fel detașată de tradiția binecunoscută a acestui festival. Aspectul oarecum dezordonat al concertelor și dezbaterilor era sensibil influențat de prezența foarte activă a unui grup de tineri compozitori „punk", ce se manifestau șocant, huiduind, fluierînd, vorbind ostentativ tare în timpul concertelor, ba chiar aruncînd cu ouă (...) în interpreții unor muzici ce li se păreau a fi prea consonante în raport cu „direcția estetică" promovată de noul Consiliu al festivalului. Această direcție se concretizează printr-o poziție ultra-dogmatică, admițînd exclusiv utilizarea unor sonorități cît mai dure (obținute uneori cu ajutorul aparatului de sudură sau prin dezmembrarea forțată a scaunelor din sală), cît mai atonale și, deci, mai disonante și anti-muzicale — în fond, o poziție retro, amintind de excesele avangardei anilor '50, dar purtînd etichete noi și bombastice, menite să ia ochii naivilor : muzică „plasmatică", „spectrală" (în cazul utilizării armonicelor superioare în quasi-improvizații simpliste), ș.a.m.d.

Printre mulții creatori boicotați de grupul „punk" și de unii factori decizionali pentru muzica lor prea „dulceagă", aș aminti personalități de talia unui Karlheinz Stockhausen, Phil Glass, Terri Riley, Peter Schat sau Mauricio Kagel... Tot în acest sens, ar trebui menționat și modul în care a fost primită, în cadrul Congresului Tonalității, afirmația retorică a marelui muzicolog german Carl Dahlhaus referitoare la ideea de *reconsiderare a consonanței* ce animă școlile componistice de pretutindeni : „reînvie tot mai mult Wagner în noi, decît ne dăm seama" (NB. — afirmația respectivă a fost consemnată în articolul „Die Temperatur der Komposition" publicat de cotidianul „Darmstädter Tagblatt" la data de 23 iulie). În fapt, orice tentativă de a afirma (teoretic sau practic) o muzică consonantă era prompt sancționată, cu acordul tacit al coordonatorilor, de acel grup condus de Chris Dench, un tînăr compozitor englez autodidact, provenit se pare din muzica „rock" și autor (în total) a 5 lucrări camerale de mică durată lansate însă cu mare publicitate în pliantul general al festivalului. În realitate, „compozițiile" lui Dench (de sorginte post-serială) demonstrau cu numai diletantism, dar și o evidentă lipsă de aplicație muzicală. Consiliul festivalului nu numai că nu a interzis manifestările violente în timpul concertelor, dar i-a oferit și un premiu pentru activitate deosebită în domeniul compoziției... Revelația acestei ediții a Cursurilor de la Darmstadt au reprezentat-o, în schimb, interpreții : în mod special cvartetul „Kronos" din San Francisco (cu un extraordinar program de muzică americană — cuprinzînd prime audiții de Cage, Feldman, Glass, Riley și Geist), flautistul Pierre-Yves Artaud, saxofonistul Daniel Kiéntzy, contrabasistul Fernando Grillo, cvartetul „Arditti" din Anglia și ansamblul maghiar de percuție „Amadinda".

Muzica românească interpretată în festival a fost foarte bine primită în special de marele public, ca și de specialiștii prezenți la concerte, care au remarcat calitățile de excepție ale școlii noastre muzicale amplu reprezentate prin lucrările compozitorilor Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Liana Alexandra, Carmen Cârneci, Violeta Dinescu, Călin Ioachimescu, Sorin Lerescu, Doina Nemțeanu-Rotaru și subsemnatul. Tot în acest sens, aș dori să subliniez aportul considerabil al interpreților români ce s-au bucurat de o unanimă apreciere : Cvintetul de suflători „Concordia", precum și violistul Ștefan Gheorghiu, menționat în palmaresul festivalului.

Șerban NICHIFOR

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La Journée Internationale de la Musique

Le 1er Octobre de chaque année, le monde entier fête la Journée Internationale de la Musique — inscrite au calendrier de la vie culturelle contemporaine — sous le signe de la stimulation des valeurs spirituelles et des relations mutuelles d'amitié et de coopération entre les nations.

Dans le cadre d'un programme déjà traditionnel, la Roumanie se joigne à l'hommage général apporté à l'art des sons et à ses serviteurs, dont la haute mission est de combattre pour l'affirmation des idées humanistes et pacifiques visant à la collaboration des peuples du monde. Se constituant en expression de la politique du parti et de l'Etat, des idées, exhortations et orientations du secrétaire général du Parti Communiste Roumain, le Président Nicolae Ceauşescu, toute l'activité déployée par les musiciens de Roumanie se donne pour noble tâche de servir les idéals majeurs d'édification sur la terre ancestrale de l'ordre social le plus juste et le plus avancé et de la défense de la paix et des valeurs de l'Homme dans le monde entier.

Avec sa faculté d'être dite et comprise „de cœur à cœur", la musique trouve, aujourd'hui plus que jamais auparavant, son bienfondé dans la communication d'un message apte à animer les individus et les peuples de tous les méridiens dans l'élan d'un credo commun et d'un combat dirigé, toutes forces unies, vers la liquidation de l'oppression, de la guerre et de l'exploitation de l'homme dans la société de notre temps. „Par l'art, vers un meilleur" — voici la devise qui fut et reste celle de tous les musiciens du globe, la profession de foi des fidèles de l'art sonore en Roumanie socialiste.

Vibrant à l'unisson avec les compositeurs, interprètes, musicologues, éducateurs et animateurs de la musique de tous les points du monde, qui consacrent leurs efforts, leur talent et leur maestria au triomphe de la liberté et de l'indépendance des peuples, ainsi qu'à la coopération internationale fondée sur la connaissance et l'appréciation réciproques, les musiciens de la Roumanie socialiste dédient toute leur capacité de travail à l'épanouissement de la patrie et offrent un chant de chaleureux amour à l'héroïque peuple roumain qui, en ces temps, et sous la conduite du parti, en tête avec le secrétaire général, gravit les marches de l'histoire. En cette année marquée par les grandioses événements que constituent le 40e anniversaire de la révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et anti-impérialiste ainsi que le XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain, les hommes de la musique participent de tout leur être à l'élan constructif de la nation et répondent à la commande sociale par des accomplissements dignes d'un passé héroïque, d'un présent lumineux, d'un avenir que toute la nation roumaine envisage avec témérité, confiance et optimisme.

Née des plus nobles sentiments et d'une attitude militante et novatrice, la musique a la vertu spécifique d'influencer les consciences en reflétant par ses moyens de résonnance universelle — parfois même dans un synchronisme des arts et des lettres — les moments de gloire de l'épopée nationale ayant comme but la liberté du peuple et le progrès social, les aspirations de la démarche patriotique et humaniste, l'héroïsme, la vocation du travail constructif, l'amour de la paix, en un mot tout ce qui constitue la garantie du progrès de l'humanité. De la menue chanson quotidienne aux genres complexes de la symphonie, de l'opéra, du ballet, de la musique de chambre, de la cantate et de l'oratorio, les créations musicales roumaines rendent jusque dans les plus minutieuses nuances la dialectique de la pensée et de la sensibilité humaines, l'engagement total sur la ligne des réalisations répondant aux aspirations de conservation et enrichissement du patrimoine matériel et spirituel de notre civilisation, contribuant ainsi à l'humanisation de l'univers que l'individu de l'époque contemporaine est en train de conquérir.

En Roumanie, la musique est, aux côtés des autres domaines de la vie culturelle, un bien de tout le peuple, un facteur d'édification de l'homme nouveau, un messager de l'unité autour du parti et de son secrétaire général. S'inspirant des admirables exploits des héros de la construction socialiste, de la vie tumultueuse menée sur les chantiers du pays, du labeur, des victoires et des aspirations des contemporains, la musique roumaine répond aux exigences actuelles par tout ce qu'elle peut donner de plus représentatif, plus profond et plus convaincant. Dans un permanent et fécond dialogue avec les masses laborieuses, amoureuses et créatrices de beauté, les musiciens professionnels appuient leur activité sur les nobles et grandes idées de notre temps et se trouvent, dans le contact serré avec les réalités dynamiques, novatrices, de la patrie, la meilleure garantie pour la finalité de leur acte créateur, d'interprétation, de recherche et d'éducation dans la sphère de l'art sonore.

Suprême émulation créatrice, au niveau du pays tout entier, le Festival National „Cîntarea României" („Le Chant de la Roumanie") constitue un cadre sans précédent pour connaître, promouvoir et stimuler les talents et les énergies créatrices et interprétatives, pour former la culture musicale à tout âge et affinité.

L'actuelle édition de ce Festival atteste une substantielle augmentation d'ampleur et de qualité en ce qui concerne la vie et la création musicales dans la Roumanie d'aujourd'hui. A toutes ces victoires, s'ajoutent les succès remportés une année après l'autre par les musiciens roumains dans la vie musicale internationale, consacrant ainsi la valeur et les avantages de l'ordre socialiste dans la sphère de la musique également.

Mobilisés par les admirables prévisions comprises dans le projet de Directives du XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain, ample et grandiose programme d'avancement de la patrie sur de nouveaux échelons de progrès et de civilisation, les musiciens de la Roumanie socialiste se trouvent actuellement fermement engagés dans la réalisation de nouvelles et vibrantes œuvres, aptes à répondre comme il se doit aux exigences de l'époque et de l'avenir concernant la vie musicale roumaine et à contribuer à l'érection ininterrompue de l'édifice de notre culture socialiste, enrichissant dans le même temps, de ce fait même, le patrimoine musical de l'humanité.

Nicolae CĂLINOIU

La création musicale roumaine aujourd'hui dans le monde

Il n'est plus rare aujourd'hui d'assister à l'évocation partout dans le monde, des performances des jeunes interprètes roumains, de la diversité des compétitions où se font remarquer les jeunes générations formées dans un climat favorable et promoteur. Parfois même, dans l'arène internationale de la vie musicale, les réussites sont spectaculaires : c'est ainsi que dans le bilan publié à l'occasion du vingtième anniversaire (1983) du Concours de Sion (Suisse), les distinctions accordées aux concurrents roumains placent ceux-ci beaucoup avant d'autres (des Etats Unis ou de l'URSS, par exemple). Qui aurait cru il y a quelque 25 années que la Roumanie arrivera un jour à être sollicitée à signer, une saison musicale après l'autre, des contrats avec d'importants centres musicaux d'Europe et des autres continents, portant sur l'envoi de nombreux instrumentistes, chanteurs d'opéra, ballerins, pédagogues etc. ? La participation roumaine est régulière, parfois massive, des années durant. Les représentants roumains sont de tous les concours (même pour enfants), des plus divers festivals du monde. Tel, le Festival International de la Jeunesse (Bayreuth — République Fédérale d'Allemagne) où la présence roumaine (de Bucarest, Cluj-Napoca, Jassy, Bacău etc.) a été de l'ordre des dizaines : 74 en 1979 ; et l'on a pu entendre résonner — sur ce podium accueillant les jeunes du monde entier — des œuvres d'Enesco, Paul Constantinescu, Jianu, et d'autres.

Cependant, parce que de l'expansion mondiale de la création musicale roumaine on parle plus rarement, nous sommes tentés de présenter ci-après certaines données, préoccupations et réalisations qui nous semblent à même d'illustrer — avec un coefficient de stabilité qui, forcément, échappe à l'inhérente périssabilité de l'art de l'interprétation — le caractère et l'affirmation d'une sensibilité musicale créatrice à ne pas confondre parce que, précisément, elle s'appuie solidement sur les principes de l'esthétique, du professionnalisme de haute qualité et de la fonction sociale que la musique doit remplir dans notre société contemporaine dont elle émane et en est le reflet.

L'intérêt mondial pour la musique roumaine contemporaine enregistre à notre époque des sauts révélateurs : ainşi, dans l'*International Who's Who in Music* de 1972 figurait vingt noms d'origine roumaine, alors que dans l'édition de 1980 du même dictionnaire (Cambridge — 9e éd.) il en existe presque une centaine, parmi lesquels des compositeurs de toutes les générations, jusqu'à ceux nés *après* le 23 Août 1944, tels que Liana Alexandra, Anton Dogaru, Şerban Nichifor etc. Ou bien, cet autre exemple : si, aujourd'hui, à la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs, se trouvent à la disposition de n'importe quelle institution de concert ou de n'importe quel interprète, le premier ou le dernier ouvrage du plus jeune des compositeurs, à côté des œuvres des maîtres plus âgés, n'oublions pas qu'autrefois le premier opus

d'Enesco tout comme, une quarantaine d'années après sa création, l'*Oedipe* énescien ne pouvaient être joués ou publiés qu'avec de grandes interventions et au prix de considérables sacrifices pécuniaires de la part de l'auteur. Il est vrai qu'on avait déjà commencé à Bucarest à programmer la création et l'interprétation solistique autochtone, mais — selon certaines estimations — la pensée musicale roumaine aurait été destinée à s'acheminer sur le sillon d'un folklorisme pittoresque de divertissement menant, en dernière instance, à... la symphonie sur le thème d'un air populaire montagnard (voir l'œuvre de Vincent d'Indy, le professeur parisien ayant visité le pays dans l'entre-deux-guerres). Ou encore, la maigre mention de 8 ou 9 noms, à peine, de toute la culture musicale roumaine, dans ce volume de plus de 800 pages, publié en 1962 (sous la direction de Claude Samuel), qui se voulait un „Panorama de l'art musical contemporain", mais qui se maintenait dans la ligne d'une connaissance insuffisante des réalités en expédiant la musique roumaine du XXe siècle en tout au plus une page de texte !

Le développement et l'amplification du répertoire roumain a dépassé le stade d'une musique rustique-champêtre, aussi richement représenté qu'il fût à un moment donné par les nombreux et charmants pots-pourris, suites, rhapsodies ou ballades. A l'époque, Enesco lui-même se montrait mécontent de l'exagérée fréquence dans les concerts de sa célèbre *Rhapsodie* et ce, dans le désavantage d'autres créations. Aussi, dans une interview accordée à Pittsbourg alors qu'il se préparait à y diriger au pupitre de l'orchestre de cette ville le plus joué de ses ouvrages, le compositeur du bouleversant *Prélude à l'unisson*, ou bien de la magistrale *Sonate „dans le caractère populaire roumain"*, s'est-il fermement prononcé sur le devoir de l'auteur de musique de gravir les marches de son propre développement créateur afin que sa personnalité devienne un messager profondément signifiant de la culture contemporaine de sa nation. Parmi les mémorables preuves de l'infatigable lutte menée par Georges Enesco pour diffuser et amplifier le répertoire roumain à l'étranger se trouve aussi le concert qu'il a dirigé à New York lors de l'Exposition Universelle de 1939 et dont le programme offrait des œuvres de Drăgoi, Andricu, Castaldi, Rogalski, Perlea, Mihalovici, attestant ainsi les aspirations — et les possibilités — des créateurs roumains à s'intégrer dans une large gamme de styles et moyens compositionnels contemporains. Quoiqu'il en fût, de telles manifestations, toutes nimbées qu'elles fussent de l'aura du prestigieux maître, restaient des cas isolés pendant de longues années.

Ce n'est que durant les dernières décennies que la pensée créatrice roumaine en est venue à une présence mondiale dû à sa valeur et diversité. Celles-ci trouvent leur source soit dans l'actualisation d'un répertoire déjà usé à cause de continuelles reprises partout, grâce à la composition de variantes aptes à prouver que même les formes et les genres cristallisés peuvent toujours profiter de l'inspiration des créateurs contemporains, soit dans le ravitaillement général de la musique de notre siècle grâce à la contribution des nouvelles écoles nationales.

Le moment venu, la pensée compositionnelle roumaine était prête à manifester ses vertus en faisant résonner à Paris non pas une quelconque „montagnarde", mais un élaboré *Concerto pour piano* de Paul Constantinescu, construit à partir d'ingénieuses formules rythmiques et mélodiques de type folklorique, dans l'interprétation pleine d'éloquence du pianiste Valentin Gheorghiu, lui-même auteur d'un *Concerto pour piano* dont on connaît la carrière internationale à nos jours. Plus récemment, au même Paul Constantinescu — compositeur s'affirmant pleinement dans la vie de concert surtout après le 23 Aout 1944 — on a donné à Dresde (où la vie musicale s'ennorgueillit d'une tradition vieille de quelque huit siècles) l'*Oratorio byzantin*, son deuxième ouvrage du même genre étant depuis de nombreuses années déjà enregistré sur disques par la Maison „Electrecord" de Bucarest.

Il y a quelques semaines seulement, la Suisse sollicitait le concours d'un chef d'orchestre de Roumanie pour l'enregistrement du *Divertissement* de Sabin Drăgoi, une pièce anthologique du mouvement musical de l'entre-deux-guerres et modèle en son temps quant à la richesse de l'inspiration aux sources folkloriques, l'accessibilité, la force communicative de l'expression et la haute tenue esthétique. On demandait encore l'enregistrement d'une œuvre de facture néoclassique, de grande valeur conceptuelle, soit le *Concertino* de Dinu Lipatti. Au printemps de cette année, la Suisse toujours proposa un projet de contrat pour l'impression à Genève du *Trio* de Valentin Gheorghiu avec l'auteur au piano. Et, dans le même temps, RIAS-Berlin demandait un lot de partitions comprenant des pièces vocales de compositeurs du passé, Enesco inclus.

Il est évident que l'année du centenaire de la naissance de ce dernier (1981) marqua une vive présence de sa création musicale dans la vie internationale de concert et spectacle, depuis la *Ballade* — jouée par un élève de Bucarest (Dinu Bilciurescu) dans une tournée d'équipe en Allemagne Fédérale — jusqu'à la représentation de l'opéra *Oedipe*, au prestigieux Festival de Lucerne, sous la baguette du directeur d'orchestre Mihai Brediceanu, en passant par la *Ire Symphonie* avec la Philharmonie de Berlin-Ouest, la *Ire Suite* à Chicago, Toronto, Helsinki. Par ailleurs, l'année 1983 se fait aussi remarquer de ce point de vue par l'interprétation à Paris, en décembre, des *Chansons op. 15*, dans une nouvelle version orchestrale. Quant au dernier opus d'Enesco, la *Symphonie de Chambre*, on le trouve dans un programme de la California State University donné en clôture de tout un concert de musique roumaine avec des compositions de Tudor Ciortea *(Isprăvile lui Păcală)*, Lipatti *(Quatre chansons)*, Tiberiu Olah *(la Sonate pour clarinette solo)*, Myriam Marbe *(Rituel pour la soif de la terre)*, Paul Constantintscu *(Din cătănie)*. Aux Etats Unis également, la New Repertory Ensemble of New York donnait, il n'y a pas longtemps, *Contrastes* de Cornel Țăranu et *Inventions* de Liviu Glodeanu, sans oublier de mentionner le vif écho soulevé l'an dernier par la tournée de la Philharmonie de Constanța aux Etats Unis et au Canada avec des œuvres de compositeurs uniquement

roumains (Enesco, Paul Constantinescu, Silvestri, Castaldi). L'Amérique Latine ne saurait manquer de notre énumération puisque des concerts et surtout des émissions radiophoniques témoignent de la présence de nos créateurs. Rappelons enfin que presque partout dans le monde, comme récemment à la Biennale de Berlin, en Allemagne Fédérale ou en Pologne, le fameux chœur „Madrigal" sous la baguette de Marin Constantin interprète copieusement de la musique roumaine contemporaine et ancienne. D'intéressantes nouvelles formules de notre musique du passé viennent d'être présentées en Autriche et au Portugal par l'ensemble de musique contemporaine „Hyperion" sous la direction de Iancu Dumitrescu, tandis que l'„Ars Nova" sous la baguette de Cornel Ţăranu offrait, en Hongrie, dans une excellente tenue artistique, de la toute dernière musique roumaine. Le Quatuor „Philharmonia" de la Philharmonie d'Arad recueillait au début de cette année les suffrages du public mélomane de Grèce et l'ensemble „Voces", à la même époque, se couvrait de succès en Israël (et pas seulement avec de la musique d'Enesco).

Dans ces conditions, il nous semble légitime que, dans le cadre d'une judicieuse politique d'impressariat, on veille à ce que chaque dépliant marque très précisément le répertoire autochtone et notamment celui le plus récent. Cette mesure aurait le mérite *d'individualiser d'emblée* chaque soliste, chaque chef d'orchestre et chaque formation (philharmonie, troupe d'opéra, choeur, troupe de ballet) dans le vaste ensemble de la vie de concert internationale, car en matière de répertoire universel (Paganini, Tchaikovski ou d'autres), il n'y pas que les Roumains qui en jouent.

De la miniature pour clarinette ou harpe jusqu'à la symphonie, concert, opéra, poème symphonique ou choral, la pensée créatrice roumaine a donné des œuvres d'exception que des interprètes d'exception se chargent de diffuser avec dignité et courage. Par exemple, un clarinettiste de la taille d'Aurelian Octavian Popa n'exécute pas seulement „en bis" la pièce *Martie* de Marţian Negrea ou comme pièce de résistance de la littérature de chambre la *Monosonate* de Tiberiu Olah, il se propose en plus d'interpréter avec des orchestres de l'étranger le *Concerto pour clarinette* d'Aurel Stroe ; ou bien, un harpiste comme Ion Ivan-Roncea se montre à juste titre fier d'avoir présenté à l'étranger tout autant de la musique roumaine ancienne (une transcription personnelle de pièces de Ion Caïoni) que récente (de Carmen Petra-Basacapol). Et s'il existe encore des chefs d'orchestre qui hésitent à renoncer à un répertoire au succès assuré n'importe quand et n'importe où (Enesco, Rogalski, Silvestri etc.), il en est d'autres qui proposent sans hésitation la *2e Symphonie* d'Enesco (le cas de Cristian Mandeal) ou le *Dixtuor* du même (avec lequel Paul Staicu vient de remporter le succès en Allemagne de l'Est, et même la toute récente *5e Symphonie* de Gheorghe Dumitrescu (Ovidiu Bălan). Les exemples pourraient se multiplier. Le pianiste Sandu Sandrin s'est fait remarquer en URSS pour son interprétation en général mais surtout pour la signifiante présence au programme de pièces roumaines.

En cette année jubiliaire, le répertoire roumain ne manque pas des programmes les plus restreints : c'est ainsi qu'au Festival-Concours de l'Interforum (Budapest, début juin), le représentant de la Roumanie réservait une place, malgré les quelque vingt minutes qui lui furent attribuées, à deux pièces dans le genre du lied ; à la Radio Budapest était programmé tout un récital de musique roumaine ; enfin, le directeur d'orchestre Mircea Cristescu, au pupitre d'un ensemble de chambre de la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest, présentait dans le cadre d'une tournée en Hongrie l'*Impromptu concertant pour violon et piano* et *Légende pour trompette et piano* de George Enesco, la *Toccata pour piano de* Paul Constantinescu, la *Sonate pour clarinette solo* de Tiberiu Olah, *Trois pièces pour orchestra à cordes* de Constantin Silvestri, la *Ballade pour clarinette* d'Alexandru Paşcanu, des pièces vocales de Ciprian Porumbescu, Sigismund Toduţă etc.

L'année 1984 se signale d'ailleurs par un souci constant des autorités de compétence à ce que la musique roumaine soit présente au-delà des frontières du pays plus amplement que jamais et au meilleur niveau qualitatif à l'occasion des „Journées de la culture roumaine", dédiées au 40e anniversaire de la révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et anti-impérialiste. A cet effet, ont été prévus des expositions de documents, livres et partitions, des vernissages de peinture, de nombreux récitals, concerts, spectacles, des rencontres de personnalités du monde de l'art, des présentations dûment préparées de compositeurs, ouvrages de musique et genres préférés par la pensée créatrice roumaine d'hier et d'aujourd'hui, avec un regard spécial sur l'évolution et l'état actuel de ce domaine.

Dans ce contexte, Cristian Mandeal, chef d'orchestre à la Philharmonie de Cluj-Napoca, ouvrit l'imposant programme qu'il devait diriger à Belgrade (janvier — les „Journées de la culture roumaine" en Yougoslavie) avec la *Ire Symphonie „Nebănuitele trepte"* / „Ces échelons insoupçonnés" / du jeune compositeur Adrian Iorgulescu, après quoi Valentin Gheorghiu interpréta son propre *Concerto* pour piano — titre de gloire du répertoire roumain contemporain du genre — le concert comprenant aussi dans sa seconde partie la *Ire Symphonie* d'Enesco, autant dire l'„Héroïque" roumaine. En Yougoslavie toujours, le Quatuor „Voces" de Jassy — dont on sait le riche répertoire autochtone — présentait dans le cadre des mêmes Journées des œuvres de Bughici, Spătărelu etc.

Dans la République Démocratique Allemande — et pas seulement là — furent donnés, en avril de cette année, aussi à l'occasion des Journées..., des ouvrages de Sigismund Toduţă *(Ire Sonate pour violon)*, Paul Constantinescu *(Sinfonietta)*, Doru Popovici *(Triptyque symphonique)*, Ştefan Niculescu *(Synchronie)*, Theodor Grigoriu *(Suite théâtrale)*, Liviu Glodeanu *(„Pintea Viteazul"* / „Pintea le Brave"), Valentin

Gheorghiu (la 2e *Symphonie)*, Diamandi Gheciu *(Lieder)*, Şerban Nichifor *(Variations baroques)* etc.

En juin, un groupe d'interprètes se déplaçaient en Pologne pour un concert exclusivement réservé à l'art roumain de l'interprétation et de la composition ; il s'agit du chef d'orchestre Ovidiu Bălan de la Philharmonie de Bacău, accompagné par l'hautboïste Marc Aurel et le violoncelliste Valentin Arcu, les deux du Conservatoire de Cluj-Napoca. Parmi des morceaux donnés on trouve la rarement jouée *Symphonie concertante* d'Enesco.

Bien que les mois de juillet et août soient des vacances entre les saisons musicales, il est remarquable pour cela même de constater qu'il n'y a pas de manifestation des interprètes roumains à l'étranger sans une notable présence de pièces autochtones. C'est ainsi que l'organiste Dan Victor offre d'amples ouvrages à Olomouc (Tchécoslovaquie) et que le Quatuor „Voces" présente tout un répertoire original en Slovaquie.

Le mois de septembre venu, les Journées... enregistrent en URSS (comme d'ailleurs aussi après l'achèvement de ces manifestations culturelles) des programmes entiers de musique roumaine, avec la participation de nombreux interprètes (opéra, opérette, théâtre musical, ballet, musique de divertissement etc.). La revue *Sovietskaïa Muzîka* donnait, déjà dans son numéro du mois d'août, un groupage d'articles réservés à la musique roumaine. Du tas de manifestations (rencontres-débats, une exposition de photographies documentaires intitulée „La musique en Roumanie — auditions enregistrées") ayant eu lieu à Moscou on signale entre autres un concert de chambre avec des morceaux de musique vocale et instrumentale d'Enesco, Ciortea, Profeta, Bentoiu, Bughici, Drăgoi, Doru Popovici, Brediceanu, avec le concours des meilleurs interprètes soviétiques parmi lesquels B. Dobrin qui, dans son propre répertoire, accorde une place de choix au rôle titulaire de l'*Oedipe* énescien. Cet opéra d'ailleurs était présenté en entier par la troupe de l'Opéra Roumain bucarestois, au cours de sa tournée en Union Soviétique, de même qu'une soirée de ballet (sous la précise et combien souple baguette de Cristian Mandeal) et un concert (sous la direction de Cornel Trăilescu) étaient donnés par l'orchestre et le chœur de cet Opéra (œuvres de musique lyrique et symphonique roumaine, russe et universelle). La salle, au complet, applaudit longuement les chanteurs Sanda Şandru, Nicolae Herlea et le plus jeune Florin Georgescu. Toutes ces manifestations en URSS furent honorées par la présence d'une délégation de la direction du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste de Roumanie et d'une autre délégation encore, de l'Union des Compositeurs et Musicologues. Les membres de cette dernière présentèrent des pièces de leurs propres créations mais aussi des considérations concernant l'évolution et le stade actuel de la musique contemporaine roumaine. Mentionnons, parmi les interprètes roumains ayant pris part à la tournée en URSS : la cantatrice Elena Cernei, le violoniste Andrei Agoston, la violoncelliste Alexandra Guţu, les pianistes Carmen Mihalache et Aurora Ienei etc.

Le mois d'octobre est prévu pour des „Journées de la culture roumaine" en Tchécoslovaquie et le mois de novembre est réservé à la Bulgarie.

Ce bref compte rendu de données, préoccupations et réalisations n'est qu'une faible image d'un tableau d'ensemble en voie de développement, notamment au cours de cette année commémorative quand toute la fleur de l'interprétation et de la création musicales roumaines aux côtés des facteurs compétents de coordination et appui professionnel et matériel, se charge de présenter l'acte de musique accompli en Roumanie contemporaine, à l'échelon supérieur requis par les admirables réalisations de l'époque actuelle que nous traversons, pleinement conscients des obligations qui nous reviennent en tout domaine d'activité.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

Eugen PRICOPE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Nicolae Călinoiu
Așa cum a dorit întregul popor 1
Constantin Sîrbu
Vibrantele chemări ale Congresului . . . 2
Nicolae Călinoiu
La unison cu întregul partid și popor . . . 2
Ziua internațională a muzicii 4
Muzica, factor de educație patriotică și umanistă — dezbatere realizată de Constanța Toderoiu Ciocan 5

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează : Angela Vodă, Elena Alexandru, Mihaela Marinescu și Doina Ilnițchi . . . 8

ÎNSEMNĂRI DE CREAȚIE

Cristina Sârbu
Opera „Tudor din Vladimiri" de Teodor Bratu 10
Viorel Cosma
„Biografia" centenară a unui cîntec revoluționar (I). Schiță monografică a corului „Pe-al nostru steag" de Ciprian Porumbescu . . 14
Petre Codreanu
Zilele culturii românești în Uniunea Sovietică 18
Iosif Sava
Boris Asafiev despre muzica secolelor . . . 19

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Ileana Preda Ursu, Maia Ciobanu, Viorel Crețu, Nicolae Brînduș, Tanța Diaconescu, Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Petre Codreanu, Liviu Dănceanu, Octavian Ursulescu, Cristina Sârbu, Emiliu Dragea, Nelida Nedelcuț, Dumitru Avakian, 23

RECENZII

Marin B. Marian
Dicționar de termeni muzicali 37

DE PESTE HOTARE

Michaela Roșu
Händelfestspiele la cea de-a 33-a ediție . . 39
Dármstadt 1984
Semnează : Sorin Lerescu, Șerban Nichifor 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu
La journée internationale de la musique . . 45
Eugen Pricope
La création musicale roumanie aujourd'hui dans le monde 46

SOMMAIRE

Nicolae Călinoiu
Ainsi que la peuple entier l'a désiré 1
Constantin Sârbu
Les vibrants appels du Congrès 2
Nicolae Călinoiu
A l'unisson avec tout le parti et le peuple . . 2
La journée internationale de la musique . . 4
La musique, facteur d'éducation patriotique et humaniste débat réalisé par Constanța Toderoiu Ciocan 5

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires : Angela Vodă, Elena Alexandru, Mihaela Marinescu, Doina Ilnițchi . . . 8

NOTES SUR LA CRÉATION MUSICALE

Cristina Sârbu
L'opéra „Tudor de Vladimiri" de Teodor Bratu 10
Viorel Cosma
„La biographie" centenaire d'une chanson revolutionnaire (I) Esquisse monographique du chœur „Pe-al nostru steag" („Sur notre étendard") de Ciprian Porumbescu . . . 14
Petre Codreanu
Les journées de la culture roumaine en Union Soviétique 18
Boris Asafiev sur la musique á travers les siècles 19

LA VIE MUSICALE

Signataires : Ileana Preda Ursu, Maia Ciobanu, Viorel Crețu, Nicolae Brînduș, Tanța Diaconescu, Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Petre Codreanu, Liviu Dănceanu, Octavian Ursulescu, Cristina Sârbu, Emiliu Dragea, Nelida Nedelcuț, Dumitru Avakian 23

COMPTES RENDUS

Marin B. Marian
Dictionnaire des termes de musique . . . 37

À L'ÉTRANGER

Michaela Roșu
Händelfestspiele (la 33e édition) 39
Darmstadt 1984
Signataires : Sorin Lerescu, Șerban Nichifor . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu
La journée internationale de la musique . . 45
Eugen Pricope
La création musicale roumaine aujourd'hui dans le monde 46

MUZICA Nr. 11 · 48 p. București — Noiembrie 1984

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. „Informația" — c. 2621

Preț lei 15

12

MUZICA

DECEMBRIE 1984

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

CUPRINS

Pe drumul marilor perspective deschise de Congresul al XIII-lea 1

Cultura muzicală ca identitate spirituală a poporului român — dezbatere realizată de Constanța Toderoiu Ciocan 3
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 9

CREAȚII

Liviu Dănceanu
Opera „Horia" de Sabin Drăgoi 11
Carmen Cârneci
Cantata „Împliniri" de Doina Nemțeanu-Rotaru 15

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Anton Dogaru, Tanța Diaconescu, Carmen Cârneci, Carmen Stoianov, Maia Ciobanu, Viorel Crețu, Petre Codreanu, Casiu Barbu, Marin Marian, Edgar Elian, Vasile Pruteanu, Boris Chelaru, Doru Murgu 18

RECENZII

Anton Dogaru
„Mit și epopee" de Radu Gheciu 32

DE PESTE HOTARE

Viorel Cosma
Zilele culturii românești în Cehoslovacia . . 33
Nicolae Brînduș
Festivalul de muzică contemporană de la Budapesta 35
Alexandru Pașcanu
Aarhus 1984 36
Ada Brumaru
Festivalul de la Bayreuth — 1984 37
George Sbârcea
Josef Schmidt 39
Corina Jiva
Globul Muzical 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Mihaela Marinescu et Sorin Lerescu
L'œuvre musicale des jeunes compositeurs roumains, message d'humanisme et d'éthos spécifique 41
Carmen Petra Basacopol
Considérations sur le caractère d'originalité dans la création musicale des compositrices roumaines 44
Gabriel Tomescu
Introducere la sonologie (Introduction à la sonologie) de Corneliu Cezar — compte rendu 46

SOMMAIRE

Sur la voie des grandes perspectives ouvertes par le XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain 1

La culture musicale en tant qu'élément d'identité spirituelle des Roumains — débat réalisé par Constanța Toderoiu Ciocan . . . 3
De l'activité de l'Union des Compositeurs . . 9

ŒUVRES

Liviu Dănceanu
L'Opéra „Horia" de Sabin Drăgoi 11
Carmen Cârneci
La cantate „Împliniri" („Accomplissements") de Doina Nemțeanu-Rotaru 15

LA VIE MUSICALE

Signataires : Anton Dogaru, Tanța Diaconescu, Carmen Cârneci, Carmen Stoianov, Maia Ciobanu, Viorel Crețu, Petre Codreanu, Casiu Barbu, Marin Marian, Edgar Elian, Vasile Pruteanu, Boris Chelaru, Doru Murgu 18

COMPTES RENDUS

Anton Dogaru
„Mit și epopee" („Mythe et épopée") de Radu Gheciu 32

À L'ÉTRANGER

Viorel Cosma
Les Journées de la culture roumaine en Tchécoslovaquie 33
Nicolae Brînduș
Le Festival de musique contemporaine de Budapest 35
Alexandru Pașcanu
Aarhus 1984 36
Ada Brumaru
Le Festival de Bayreuth — 1984 37
George Sbârcea
Josef Schmidt 39
Corina Jiva
Le globe musical 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Mihaela Marinescu et Sorin Lerescu
L'œuvre musicale des jeunes compositeurs roumains, message spécifique et d'ethos . . 41
Carmen Petra Basacopol
Considérations sur le caractère d'originalité dans la création musicale des compositrices roumaines 44
Gabriel Tomescu
Introducere la sonologie (Introduction à la sonologie) de Corneliu Cezar — compte rendu 46

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIV NR. 12 (387) DECEMBRIE 1984

Pe drumul marilor perspective deschise de Congresul al XIII-lea

Cel de-al XIII-lea Congres al partidului ale cărui ecouri se fac adînc simţite a trasat cu claritate liniile de forţă pe care le va urma ţara noastră în noul cincinal şi în perspectivă, prefigurînd orizonturile tot mai înalte de progres şi civilizaţie asigurate poporului, martor şi participant entuziast la făurirea noii istorii româneşti. Am păşit deci într-o nouă etapă de muncă şi de luptă care cere unirea eforturilor întregii naţiuni într-o direcţie unică pentru înfăptuirea hotărîrilor adoptate de Congres privind dezvoltarea armonioasă a economiei, a vieţii sociale, politice şi spirituale.

Într-o impresionantă unanimitate, Congresul al XIII-lea a reînvestit în funcţia supremă de secretar general al Partidului Comunist Român pe tovarăşul Nicolae Ceauşescu, conducătorul încercat, personalitate de înalt prestigiu a vieţii politice contemporane, aceasta constituind garanţia că tot ce s-a hotărît de marele forum al comuniştilor va fi concretizat, aşa cum, de altfel au fost concretizate toate măreţele noastre programe de dezvoltare. Este o mare fericire pentru ţara şi poporul nostru că în frunte stă cu cutezanţa-i cunoscută acest mare bărbat de partid şi de stat, de numele căruia sînt legate strălucitele noastre victorii pe multiplele planuri ale construcţiei socialismului. Prezenţa lui dinamică, elanul său revoluţionar, exigenţa şi fermitatea caracteristică adevăratului conducător inspiră încredere şi optimism, ne face să păşim cu pas şi mai sigur pe terenul nebătătorit al cuceririlor viitoare.

După cel de-al XIII-lea Congres al partidului am simţit clipă de clipă impulsul creator al partidului, centru vital al societăţii, forţă mobilizatoare a energiilor, am simţit din plin activitatea neobosită depusă de secretarul său general în conducerea şi organizarea societăţii, în continuarea fermă a politicii de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a patriei noastre spre comunism, obiectiv fundamental al viitorului cincinal.

Dar pînă la începerea lui, atenţia a fost îndreptată spre încheierea cu succes a prezentului cincinal, spre punerea unor baze solide celui care urmează. În acest context trebuie privite evenimentele lunii care încheie anul calendaristic 1984 şi pregătirile pentru 1985.

Plenara comună a Comitetului Central al P.C.R. şi a Consiliului Suprem al Dezvoltării, Plenara Consiliului Naţional al Oamenilor muncii din industrie, construcţii, transporturi, circulaţia mărfurilor şi finanţe, recenta sesiune a Marii Adunări Naţionale au adoptat în unanimitate prevederile dezvoltării economico-sociale pe 1985 — ultimul an al actualului cincinal — prevederi elaborate sub directa conducere a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, programul privind autoconducerea şi autoaprovizionarea pentru asigurarea bunei aprovizionări a populaţiei cu produse agroalimentare şi bunuri de consum pe perioada 1 octombrie 1984 — 30 septembrie 1985.

Potrivit planului pe 1985, întreaga sa construcţie are la temelie teza fundamentală cuprinsă în magistralul Raport prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Congresul al XIII-lea în privinţa creşterii rolului planului naţional unic în conducerea şi organizarea tuturor sectoarelor vieţii economice şi sociale. Principalele obiective ale planului sînt accelerarea ritmului creşterii economice faţă de pri-

mii ani ai cincinalului, dezvoltarea și modernizarea industriei, creșterea susținută a producției agricole, amplificarea în continuare a activității în celelalte ramuri ale economiei, extinderea participării țării noastre la diviziunea internațională a muncii, accentuarea puternică a laturilor calitative în toate sectoarele de activitate. Dezvoltarea intensivă a economiei are ca suport promovarea rapidă a realizărilor științei și tehnicii, potrivit programului de cercetare științifică, dezvoltare tehnologică și de introducere a progresului tehnic elaborat sub conducerea tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu, viceprim-ministru al guvernului, președintele Consiliului Național pentru Știință și Tehnologie, savant de largă recunoaștere internațională, datorită căreia știința și tehnologia românească s-au înscris ca factor esențial al progresului general al societății noastre.

Planul adoptat asigură înfăptuirea cu consecvență a politicii partidului de industrializare socialistă, criteriu determinant al progresului întregii economii. Important de semnalat este faptul că în actuala situație, cînd criza economică mondială se simte cu virulență, România își stabilește un indice de creștere a producției industriale de 7,5 la sută, iar în agricultură, o sporire a producției nete agricole cu 9—10 la sută, comparativ cu anul 1984 și a producției agricole globale cu 6—6,8 la sută, producțiile fizice urmînd a se realiza prin creșterea accentuată a producțiilor medii la hectar.

Bugetul de stat pe anul 1985 se prezintă echilibrat, asigurînd resursele necesare pentru dezvoltarea, în continuare, a ramurilor economiei naționale, finanțarea acțiunilor social-culturale, a cheltuielilor de administrație și a celor de apărare a țării, precum și ale altor nevoi ale societății, în condiții de eficiență sporită, de asigurare a stabilității prețurilor și a echilibrului financiar monetar. Pentru că, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu în Raportul la Congresul al XIII-lea „va trebui să acționăm cu toată fermitatea pentru așezarea întregii activități economico-financiare pe principiul autoconducerii și autogestiunii, făcînd totul ca fiecare unitate să obțină creșterea continuă a eficienței economice și rentabilității. Societatea socialistă nu se poate dezvolta decît pe baza unei înalte eficiențe și rentabilități în toate domeniile".

Iată de ce Chemarea Plenarei Consiliului Național al Oamenilor Muncii lansată de curînd cere mobilizarea tuturor forțelor pentru sporirea producției, creșterea accentuată a productivității muncii, perfecționarea organizării și normării muncii, ridicarea nivelului tehnic și calitativ al produselor, tipizarea, standardizarea și normarea consumurilor de materii prime, combustibili și energie, mărirea volumului exporturilor, ridicarea nivelului de competitivitate a produselor românești, dezvoltarea cercetării științifice, asigurarea unei înalte eficiențe economice.

Pentru cei angajați în activitatea cultural-artistică, educativă, Programul ideologic al partidului, adoptat de Plenara lărgită a Comitetului Central al P.C.R. din iunie 1982 și aprobat de Conferința Națională, devenit parte integrantă a Programului partidului, rămîne o călăuză de o deosebită valoare, întrucît contribuie la îmbogățirea gîndirii revoluționare contemporane, la ridicarea pe o treaptă nouă, superioară a activității politico-ideologice de formare a omului nou, cu o înaltă conștiință.

În spiritul acestui important document programatic, de la tribuna Congresului, tovarășul Nicolae Ceaușescu cerea creatorilor de artă „să ridice cultura și arta românească la un nivel mai înalt de dezvoltare, să contribuie la formarea conștiinței socialiste a poporului nostru, să însuflețească în muncă și viață tînăra generație, să înfățișeze perspectiva, viitorul luminos al patriei noastre". Adevărata artă trebuie să fie o adevărată deschidere către lume, inspirată din realitățile națiunii noastre, să ofere răspunsuri adecvate la problemele vieții, să aibă un puternic conținut educativ, să militeze pentru pace și înțelegere între popoare.

Avînd ca îndreptar permanent Programul ideologic al partidului, aprofundînd orientările lui, aplicînd prevederile sale, noi, oamenii de artă vom aduce la tezaurul spiritualității românești prinosul nostru de muncă și simțire, vom crea opere viabile cerute de oamenii muncii.

Cultura muzicală ca identitate spirituală a poporului român

Continuăm seria dezbaterilor revistei noastre dedicate marilor evenimente ale anului, cu tema : *Cultura muzicală ca identitate spirituală a poporului român*, dezbatere la care participă : Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Liana Alexandra, Vasile Donose, Emil Lerescu și Alexandru Tănase.

Diferitele trepte de dezvoltare a civilizației unui popor includ aspecte mai mult sau mai puțin echivalente ale dezvoltării fenomenelor artistice. Născut sub însemnul intuitivului, actul artistic reprezenta la popoarele primitive necesitatea imperioasă de exprimare pe căi specifice și directe a relației omului cu mediul înconjurător, a proceselor sale intime, a sensibilității și inteligenței sale. În procesul de închegare a popoarelor moderne, alături de elementele de limbă, de obiceiuri etc., factorul artistic a jucat un rol însemnat în determinarea individualității unui popor și mai tîrziu a unei națiuni : chiar dacă, atîta vreme cît nu există circulația cuvîntului scris, nu se poate vorbi despre o cultură a unui popor în înțelesul general al cuvîntului, o cultură orală populară revelatoare s-a format organic odată cu poporul respectiv, constituind de multe ori — așa cum s-a petrecut cu poporul român — un factor liant de cea mai mare importanță. Desigur, conform înclinațiilor sale specifice, determinate în bună parte de factorii istorici și geografici, fiecare popor s-a făcut remarcat în anumite ramuri ale culturii și artei. Referindu-ne la poporul român, acesta a dat naștere unei creații muzicale puternice, rămasă însă timp de secole necunoscută cercetătorilor interesați, din pricina condițiilor istorice vitrege în care românii au trăit. Abia după formarea statului modern și odată cu creșterea interesului oamenilor de cultură pentru muzica populară în general, folclorul muzical românesc a început să fie studiat, și rezultatele au fost remarcabile : procesul înfloririi muzicii populare continuă și azi și va continua, desigur în viitor, reprezentînd un capitol în permanență viu. Cert este însă faptul că muzica a însoțit poporul român de-a lungul secolelor de existență a sa, existență ce nu poate fi despărțită de cîntec. Nu este aici cazul să amintim despre varietatea cîntecului românesc, în funcție de scopul lui, de epoca și spațiul geografic în care a apărut, după cum lăsăm cercetătorii de specialitate să vorbească despre detaliile morfologice sau sintactice ale acestuia, despre incredibila lui diversitate ritmică, despre legătura de tip sincretic cu dansul sau cu alte forme de manifestare artistică. Dorim numai să afirmăm importanța majoră pe care poporul român i-a rezervat-o în ansamblul vieții sale spirituale, afirmație ce se bazează atît pe studiile etnografice întreprinse, cît și pe cercetarea izvoarelor orale sau scrise.

Înfiriparea unei arte muzicale de tip cult a apărut la noi ca un fenomen relativ tîrziu, așa cum au permis-o condițiile istorice. Supusă unor influențe diverse și amenințată ca atare de eclectism, muzica românească cultă, spre înjghebarea căreia au tins cu admirabil devotament întemeietorii ei, s-a putut salva numai prin încercările acestora de a găsi o cale de dezvoltare proprie, la baza căreia s-a aflat cîntecul popular, fie el țărănesc, fie orășenesc sau muncitoresc. Un asemenea drum a răspuns aspirațiilor spirituale ale păturilor culte, progresiste, care au găsit în muzica națională un factor cultural propriu poporului și națiunii române. Nu vom insista aici asupra rolului imens, bine cunoscut, al lui George Enescu, în efectuarea pasului esențial spre integrarea muzicii culte românești în ansamblul culturii universale. Stimulați de personalitatea lui strălucită, numeroși creatori de muzică au realizat în perioada dintre cele două războaie mondiale o direcționare a artei muzicale românești pe un drum viguros.

Explozia creatoare ce a caracterizat anii de după 23 august 1944 a constituit totodată o clarificare a pozițiilor estetice ale creatorilor noștri. Conceptul de identitate spirituală între artist și masele largi a devenit acum principiu fundamental al gîndirii creatoare, iar posibilitățile confruntării muzicianului cu auditoriul său s-au lărgit imens. Astăzi, după 40 de ani de orînduire socialistă, muzica compozitorului român pătrunde în toate colțurile țării, fie că este ascultată pe calea undelor, fie că însoțește imginile unui film, fie că evoluează pe scenele de prestigiu ale instituțiilor muzicale, sau este interpretată de una dintre numeroase formații de amatori, antrenați în

Festivalul Național „Cîntarea României". Nu credem să mai existe o țară în care — devenită politică de stat — ponderea execuției muzicii autohtone în comparație cu cea a muzicii universale să fie atît de mare ca în țara noastră, iar bucuria muzicianului de a-și auzi creația, implicit, atît de frecventă !

Putem astăzi vorbi despre o îmbogățire certă a universului spiritual al poporului nostru și totodată despre o maturizare a școlii naționale de compoziție, în care ramurile muzicale cele mai diverse, de la muzica ușoară la cea închinată copiilor, de la cea corală la cea simfonică, izbutesc în măsură tot mai mare să răspundă setei de cultură manifestată arzător de masele cele mai largi.

În sensul acesta, documentele Congreselor Partidului Comunist Român, directivele Consfătuirii de la Mangalia din vara anului 1983, ca și alte îndrumări ale gîndirii tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului, vin în întîmpinarea aspirațiilor poporului nostru, constituind linii directoare clarvăzătoare pentru dezvoltarea unei arte muzicale românești, caracterizată prin înalte valori estetice și umane.

Radu PALADI

☆

Cine vrea să înțeleagă *Istoria cîntecului* trebuie să asculte cu atenție *cîntecul istoriei* : de la *Deșteaptă-te, române* pînă la *Cîntecul Jiului,* de la cîntecele Eliberării, născute în focul neuitatului August '44 și pînă la cele de astăzi purtînd mesajul păcii și construcției socialiste — iată cum s-a împletit de-a lungul timpurilor istoria cu cîntecul oamenilor.

Cîntecul militant — fie că este vorba de cel coral sau de cel liric (numit mai mult sau mai puțin propriu „muzică ușoară"), poartă pe aripile sale cele mai nobile sentimente ale colectivității, este puternic implîntat în solul vieții cotidiene a milioanelor de oameni ai muncii. Pentru a surprinde acest fapt în „concretul" său va fi suficient să frunzărim antologia intitulată *Cîntecul, prietenul nostru* tipărită de curînd de Editura muzicală din inițiativa Uniunii compozitorilor. Cele cîteva sute de melodii, alese dintre cele ce au pătruns adînc în masse în ultimele patru decenii, reprezintă *fondul de aur al cîntecului militant* și totodată dovada vie a prezenței cîntecului — ca tovarăș de luptă al omului — în opera de înnoire revoluționară a societății. Răsfoind colecția respectivă ne vom aminti și poate că vom fredona cu plăcere multe melodii care la timpul lor ne-au însoțit pașii și ne-au încălzit inimile. Muzica pornită „din inimă către inimă" cum spunea Enescu — joacă un rol determinant în modelarea sufletească, spirituală a omului. În special asupra generațiilor tinere, muzica exercită o mare forță de atracție, de influențare. Pe această capacitate uimitoare de înnobilare sufletească sintetizată încă din antichitate, în mitul lui Orfeu, se bazează întreaga noastră operă de formare prin cîntec a profilului moral al omului nou.

Un obiectiv moral atît de înalt nu poate fi însă atins decît prin mijloace estetice elevate. Esteticul nu poate rămîne în urma eticului, implicațiile educative, formative ale artei decurg numai și numai din virtuțile ei estetice. Fără „acoperirea în aur a artei" orice argument moral sau politic, răsună în gol, neconvingător. Iată de ce ne-am luptat și ne vom lupta desigur și de aci înainte cu produsele lipsite de sinceritate și vibrație artistică ale unor veleitari care, incapabili să se ridice la condiția artei autentice, recurg la formule prefabricate, la lozinci rimate, la tot arsenalul de efecte — uneori „atrăgătoare" al kitsch-ului. Toate aceste surogate contrazic vocația estetică a cîntecului militant. Iată de ce — eu unul — n-am obosit și nu voi obosi în a atrage atenția celor ce privesc uneori superficial lucrurile că numai o muzică inspirată și înnoitoare, numai o muzică construită cu măiestrie (compozitorul nu este numai poet ci și arhitect !), numai o muzică pe deplin realizată pe plan estetic, poate aspira la nobilele însemne ale militantismului. Cîntecul politic nu va transmite nimic din bunele intenții ale autorilor dacă aceștia nu-și cunosc bine meseria !

Nu demult, împreună cu un grup de colegi compozitori și cu Corul „Madrigal" am petrecut cîteva zile printre minerii Văii Jiului. Îmi sînt încă în amintire și îmi vor rămîne desiur încă multă vreme vii momentele de adîncă emoție trăită la „gura minei". În impact cu arta elevată a corului dirijat de Marin Constantin, minerii ascultau muzica, aș spune, cu evlavie. Fețele lor aspre păreau iluminate de marea bucurie a întîlnirii cu muzica adevărată. Era cea mai categorică dezmințire a pseudoteoriilor din fericire nescrise, după care nu ar fi indicat să oferi o muzică prea „grea" celor ce nu au avut parte de o educație muzicală

sistematică, și sînt mulți în această situație, date fiind lacunele învățămîntului muzical din școlile generale. De aici pînă la a deschide poarta kitsch-ului și frivolității, nu-i decît un pas !

Toate aceste superstiții subculturale care țin la perpetuarea străvechiului *Panem et circensis* erau crunt dezmințite de entuziasmul celor ce aplaudau „Madrigalul" în sălile cluburilor muncitorești arhipline pe întreaga Vale a Jiului, aplaudînd totodată muzica românească corală în ceea ce are ea mai elevat, mai valoros și mai reprezentativ. Mesajul umanist al acestei muzici, solia ei de pace, ideile patriotismului și devotamentului față de partid, purtate pe aripile cîntecului și-au găsit astfel întruchiparea artistică de prestigiu și un ecou demn de valoarea acesteia în rîndurile bravilor locuitori ai Văii Jiului.

Laurențiu PROFETA

☆

Într-unul din numerele Revistei „Luceafărul", scriitorul Vasile Rebreanu întrebat, într-un amplu interviu, ce înseamnă Congresul al IX-lea din unghiul de vedere al scriitorului, a răspuns : „Congresul al IX-lea a adus literaturii române ceea ce a adus poporului și țării românești : *i-a redat conștiința de sine.* A vestejit tendințele parazitare de falsificare a propriei ființe, de anihilare a propriilor valori, de fărîmițare și pierdere într-un amalgam fără noimă, nociv, neantizator".

Am adus acest citat, pentru că mi se pare a exprima în esență un adevăr valabil pentru întreaga creație și spiritualitate românească : *redarea conștiinței de sine.*

Nicicînd în istoria muzicii românești conștiința de sine nu a fost mai prezentă ca acum. Statisticile de orice natură sînt elocvente și copleșitoare și nu aș face decît să repet lucruri spuse de nenumărate ori, referitoare la calitatea, cantitatea și varietatea muzicilor compuse în acest perimetru geografic ; o adevărată explozie creatoare, care vine să accentueze și mai mult muzicalitatea deosebită a poporului român.

Pusă într-un unghi de fină și exigentă analiză, creația simfonică, vocal-simfonică și de cameră românească se prezintă ca o coloană importantă de rezistență și reprezentativă pentru spiritualitatea autentică românească, ea aducînd o notă personală într-un peisaj cultural universal, cu valențe de comunicare capabile să atingă înalte cote artistice internaționale, avînd totuși o pregnanță specific locală.

De asemenea, mi se pare remarcabilă ancorarea acestei creații în contemporaneitatea națională, originalitatea ei constînd în existența unor viziuni integratoare care topesc și îmbină armonios experiențe autohtone și universale.

Avînd în vedere personalitățile marcante de care dispune, tinerele talente care se atașează treptat și vin să continue experiențe deja cîștigate, excepționalul nivel al școlii noastre de compoziție, creația simfonică, vocal-simfonică și camerală prezintă premise, le-aș numi fericite, pentru realizarea în continuare a noi lucrări valoroase, care să reflecte spiritul epocii și al poporului român, care să vină în consonanță cu comandamentele majore ale politicii partidului nostru.

Liana ALEXANDRA

☆

Muzica întotdeauna a avut o puternică acțiune educativă asupra oamenilor. „Ca să cunoști sufletul unui popor, ascultă-i muzica" spunea Confucius. Nimic mai adevărat.

Într-adevăr, muzica poporului român este optimistă, viguroasă și foarte variată ; bogatul nostru tezaur folcloric fiind fondul de aur al artei și culturii românești.

Muzica, prin valențele ei estetice și etice aduce o prospețime și o sensibilitate aleasă, care-i caracterizează profilul cu o deplină autenticitate.

Atît creația populară nouă cît și cea muzicală cultă actuală, oglindesc și exprimă emoționant spiritualitatea nouă românească.

Geniul artistic al poporului nostru, a profunzimii lui sufletești îl putem găsi astăzi într-o multitudine de cîntece și de lucrări muzicale care sînt inspirate din realitatea nouă socialistă a dragostei de țară, de partid, de conducătorul ei și de împlinirile magnifice cu care ne mîndrim.

Toată muzica noastră românească contemporană este străbătută de filonul puternic al păcii și al înfrățirii între popoare.

Bunul gust artistic împreună cu sensibilitatea interpreților vocali și instrumentali fac ca muzica actuală românească să se situeze pe o treaptă valorică superioară.

Virtuțile muzicii în parametrii educaționali întregesc concepția omului țării noastre privind o lume mai bună și mai dreaptă.

Pe toate meridianele muzica românească găsește aprecierea unanimă, ocupînd locul de cinste cuvenit.

Emil LERESCU

☆

Cultura națională a oricărui popor este oglinda fidelă a sufletului poporului respectiv. „Nimeni — spunea pe drept Dimitrie Cuclin — nu se poate sustrage timpului și spațiului în care s-a născut și trăiește, dacă este sincer în creația sa". Pe de altă parte, potrivit unui adevăr validat de întreaga experiență a culturii universale, arta unui popor se exprimă atît prin spiritele creatoare cît și prin spiritele directoare ale acelui popor. Aceasta înseamnă că acolo unde spiritul creator este direcționat cu înțelepciune și clarviziune, — este cazul timpului de puternică explozie a talentului muzical românesc din anii ce au urmat actului istoric al Eliberării de la 23 August 1944, — interdependența dintre creator și condițiile afirmării sale, dintre creație și modalitățile finalizării acesteia în plan etic, estetic social și educativ, se exprimă printr-un amplu proces de esență dialectică. Identificăm și aici aspecte specifice ale fenomenului muzical românesc, ale vieții noastre muzicale. Aceste aspecte sînt relevate de dinamismul dezvoltării ei sub raport cantitativ, de umanismul, patriotismul și caracterul militant al mesajului ei sub raport calitativ. Problema este vastă și o elaborare în detaliu ar necesita un spațiu mult mai amplu decît acesta. Tocmai de aceea în cele ce urmează voi restrînge considerațiile mele numai la cîteva din ideile posibile privind rolul muzicii în definirea conceptului de identitate spirituală a poporului român. Căile de cercetare a acestei idei — idee centrală a tuturor exegezelor ce se referă la evoluția fenomenelor de cultură națională — ne sînt deschise poate în primul rînd de analiza creației românești din perspectiva etică și axiologică. Ceea ce este cu adevărat mare și sublim în misiunea artistului creator, deci și a muzicianului este capacitatea sa de a face să participe la nemurirea geniului său nu numai națiunea pe care o reprezintă ci și timpul în care trăiește și creează. Și cine ar putea oare să-i separe pe un Enescu, pe un Jora, pe un Sabin Drăgoi, pe un Paul Constantinescu sau pe un Marțian Negrea — spre a mă referi numai la cîteva dintre cele mai reprezentative personalități ale muzicii românești din primele decenii ale acestui secol — de spiritul adînc al spațiului și timpului în care au creat și cu ale cărui aspirații s-au contopit freatic, asemenea unor afluenți esențiali prin structură și substanță ce s-au integrat în marele fluviu al spiritualității naționale ! Și cine ar avea argumentele necesare pentru a dezrădăcina din trunchiul aceleiași spiritualități operele unor compozitori ca Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță, Tiberiu Olah, Theodor Grigoriu, Doru Popovici, Anatol Vieru, Emil Lerescu, Teodor Bratu, Cornel Țăranu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Corneliu Dan Georgescu, Nicolae Brînduș, Wilhelm Berger, Dinu Petrescu — și lista ar putea fi substanțial îmbogățită —, opere în care ne sînt restituite, la dimensiuni de adevărată epopee națională, imagini, idei și fapte exemplare din istoria trecută și prezentă a poporului român ; opere în care sînt reflectate articulații esențiale ale unui demers istoric și spiritual propriu spațiului carpato-danubiano-pontic. Burebista și Decebal, Gheorghe Doja, Horia, Cloșca și Crișan, Tudor Vladimirescu, Ștefan cel Mare, Ion Vodă, Avram Iancu, Nicolae Bălcescu, momente cruciale din aspra devenire la conștiința de sine a poporului român cum sînt Marea Unire sub Mihai Vodă Viteazul de la 1600, Răscoala condusă de Tudor din Vladimiri de la 1821, Revoluția de la 1848, Unirea principatelor române de la 1859, Războiul de Independență de la 1877, Actul de întregire a neamului de la 1918, Revoluția de Eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944 și-au aflat vibrante evocări într-un mare număr de creații muzicale de cele mai diverse genuri, stiluri și personalități creatoare, opere ce definesc în modul cel mai convingător înaltele virtuți eticomorale, patriotice și umaniste ale autorilor lor și, totodată, circumscriu o arie problematică specifică spiritualității poporului român, istoriei sale.

Viziunea romantică în limitele sensibilității naționale, în care calmul, echilibrul, spiritul de dreptate și adevăr consonează cu vocația muncii și a păcii, relevă trăsăturile definitorii ale celor mai multe dintre aceste opere, trăsături ce se revendică de la acea matrice

stilistică inconfundabilă a spațiului mioritic, de la acea zonă, de adîncă reverberație în simțirea și cugetul neamului din care s-a născut cuvîntul „dor", din care au izvorît capodoperele nepieritoare ale culturii noastre populare cum sînt baladele *Miorița* și *Meșterul Manole*. Aici, în tezaurul de cultură și înțelepciune al poporului român — sursă de inepuizabilă inspirație pentru compozitori — rezidă și specificitatea de limbaj a muzicii românești.

Modalitatea înnoirii permanente a unor motive ritmice, melodice sau de structură armonică — din muzica populară, elementele de structură și sens ale folclorului constituie premise indubitabile în procesul de elaborare creatoare. Pe de altă parte, integrarea acestor elemente într-o concepție originală, încărcarea lor cu valențe noi deschise culturii naționale, a permis însușirea de către compozitorii noștri a unor idei și tehnici constructive din experiența componisticii universale, ridicînd muzica românească la nivelul accepțiunii acestora, făcînd-o competitivă la scara valorilor de vîrf ale culturii umanității.

În epocile de avînt social — spun clasicii — cultura își bazează principiile ei fundamentale pe experiment. S-a experimentat și se experimentează mult și în componistica românească, în consens cu noi și variate reprezentări ale fenomenului. Aceasta a determinat și o impetuoasă dezvoltare a gîndirii teoretice și filosofice ceea ce asigură demersului creator alternativa unor abordări multiple. Este bine să subliniem, însă, că, în special în ultimele două decenii, muzica românească urmează un proces vizibil de maturizare, decantare și autopropulsare în sfera valorilor autentice. Ea este — cum spuneam la începutul acestor rînduri — o oglindă a sufletului poporului român, a vieții tumultuoase pe care o trăim, a optimismului cu care, integrată frontului culturii socialiste, ilustrează încrederea poporului în destinul său socialist și comunist.

Vaslie DONOSE

★

Acei gînditori — filosofi, esteticieni — care și-au construit sistemul artelor în chip ierarhic, după o scară de valori inspirată de propria lor filosofie, au privilegiat în chip inevitabil o artă sau alta, în defavoarea altora. La Hegel, de pildă, *poezia* se află în vîrful piramidei valorilor artistice, iar muzica „formează centrul propriu-zis al acelei reprezentări artistice care ... comunică ... interiorul dar rămîne *subiectivă* chiar în obiectivitatea ei" și „se adresează interiorității subiective celei mai intime ca atare ; ea este arta afectivității care acționează nemijlocit asupra sentimentului însuși". În ea domnește „cea mai profundă intimitate a sufletului, precum și intelectul cel mai viguros". Prin autonomizare, muzica dobîndește caracter arhitectonic și un mare grad de libertate în sensul unei interiorități și subiectivități lipsite de obiect, în sensul unei exteriorități concrete ca la celelalte arte ; are drept *conținut* interiorul, sentimentul sufletului *intim*, dar totodată „...dintre toate artele, muzica are cea mai mare posibilitate să se elibereze nu numai de orice text real, ci și de exprimarea oricărui conținut determinat..." ; sau, cu alte cuvinte, de a se elibera de ceea ce Marx numea blestemul spiritului de a fi împovărat de materie.

În sistemul ierarhizărilor operate de Kant, muzica ocupă locul pe care-l are arhitectura la Hegel — treapta cea mai de jos, în timp ce Schopenhauer o situează în vîrful piramidei artelor prin esența ei superioară „prin indiferența totală ce o manifestă față de substratul material al evenimentelor, aceasta în cazul în care e asociată cu poezia dramatică". Dar „muzica — departe de a fi simplă auxiliară a poeziei — este o artă independentă, chiar cea mai răscolitoare dintre toate artele, atingîndu-și în consecință țelurile prin propriile ei mijloace". Spre a produce efecte artistice, arta muzicală nu are nevoie de textul unui cînt, de libretul unei opere, dar și în acest caz, „ea exprimă pretutindeni și în același mod zbuciumul pasiunilor și patosul simțămintelor... Ea nu se confundă cu subiectul și din această pricină, chiar atunci cînd acompaniază farsele cele mai ridicole și deșănțate ale operelor comice, muzica își păstrează, în esență, frumusețea, puritatea și elevația ei ; contopirea cu faptele prezentate pe scenă nu pot coborî muzica de la înălțimea ei, care e străină cu adevărat de tot ce e ridicol".

Nu putem contesta cîștigul obținut de estetica particulară a unor arte prin procedeul acesta nelegitim totuși, al ierarhizării lor după criterii axiologice (arte inferioare, arte superioare), dar oricum estetica secolului nostru a renunțat definitiv la astfel de ierarhizări. Capitolul din tratatul de *Estetică* (Editura Academiei, 1984) aparținînd lui Lucian Dragomi-

rescu (un alt suflet al întregii lucrări, alături de Gr. Smeu), ar putea fi intitulat mai curînd *Metaestetica* sau *Ontologia muzicii*. Autorul renunţă la procedurile tradiţionale şi caută să surprindă esteticitatea intrinsecă, de natură filosofică a discursului muzical. Astfel, el are în vedere : relaţia, mai greu discernabilă la prima audiţie, între *invarianţii* acestui discurs şi multitudinea posibilă a formelor muzicale, *pluralitatea semnificativă* a limbajului muzicii, „căutătoare de permanentă diversificare şi de originalitate", *situaţia muzicală* care emerge de la „materialitatea concretă a structurii muzicale" („vehicol al informaţiei transmise"), devenind pentru om o sărbătoare a spiritului. Lucian Dragomirescu schiţează ceea ce am putea numi *ontologia muzicii*, avînd în centru, ca nucleu existenţial de mare densitate, relaţia dintre *muzical* şi *metamuzical*. Cea dintîi noţiune, „surprinde o întrupare sinergică, o tendinţă de dominare reciprocă dintre om şi muzică". Este fenomenalitate şi obiectivitate muzicală, fiinţa spirituală a muzicii, existenţa autonomă a domeniului sonor, „un pămînt al făgăduinţei, pe tărîmul căruia omul îşi împlineşte el însuşi fiinţarea în tovărăşia muzicii". Acest mod existenţial, emancipat de tot ceea ce reprezintă „negativări ale muzicalului", adică tot ceea ce constituie scurtcircuitare a *sensibilităţii, conştiinţei* şi *comunicării muzicale*, îl ridică pe om în sfera reflexivităţii asupra muzicii şi muzicalului, îi deschide deci omului *„lumea metamuzicalului*, un domeniu cuprinzînd reguli practice, teoretizări şi legi fundamentale capabile să lămurească în ce măsură muzica este o creaţie de sine-stătătoare şi totodată un fenomen cu proprietăţi originatoare". Rareori puterea modelatoare şi instauratoare a muzicii chiar la nivel existenţial şi originar a fost exprimată cu mai multă pregnanţă şi convingere. „Lumea muzicii consfinţeşte aproape un miracol : creaţie a omului, una din izbînzile lui dintru începuturi : posibilitatea de a da existenţă în chiar unitatea ambianţei lumeşti unei de-a doua lumi structurată, dar neponderată, perfect sensibilă — inteligibilă şi totuşi evanescentă".

Pe acest fundament ontologic construieşte autorul estetica muzicală. După el, *dialectica muzical-metamuzicală* generează caracterul problematic al relaţiei dintre *teoria muzicii* (ca disciplină particulară de specialitate) şi *estetica muzicii*, în care el descifrează două planuri distincte — *o estetică muzicală implicită* şi *estetica muzicală teoretică* sau filosofică.

Ne întîmpină şi în cazul muzicii, firește, probleme ale *originării* muzicii şi *istoricităţii* ei, ale *creaţiei* şi *receptării* muzicale, care presupune momentul intermediar absolut necesar şi relativ autonom al *interpretării*, ale atitudinii estetice faţă de muzică sau a *„aspiraţiei către muzică*, sursă a stării de receptivitate şi de asociativitate mereu proaspătă". Poate mai mult decît în alte arte, momentul receptării, respectiv al audiţiei muzicale, facilitat dar şi mai complex datorită universalităţii limbajului muzical, presupune hiperconcentrare, acutizarea reacţiilor sensibile, intensificare a sensibilităţii, sporeşte deci participarea şi angajarea creativă a auditorilor. Autorului acestui hipersubstanţializat studiu îi place să meargă mereu la esenţe pe linia celor mai elevate tradiţii ale esteticilor idealiste germane, dar firește într-o altă perspectivă filosofică, animat mai ales de „ideea de *caracter universalizat al muzicalului*". Nu mă pot reţine de a mai reproduce un citat :

„Orice creaţie muzicală de valoare sugerează suficienţă constitutivă, organicitate formală şi emană o stare a perfecţiunii ei intime satisfăcătoare pentru sensibilitate. ... Capacitatea muzicii de a modifica prin prezenţa ei semnificativă substraturile sufleteşti, de a împlini cu încă o trăsătură etosul general-uman sensibilizează pe om faţă de diversitatea configurantă a lumii".

Păcat că, ceea ce numesc unii blestemul demonic al muzicii de la romantism încoace, sau pactul ei cu diavolul, dar mai ales noile probleme ale creaţiei şi receptării muzicale sub impactul revoluţiei tehnico-ştiinţifice, fenomenele de criză (în sensul dezagregării, dar şi al unei mai radicale primeniri a discursului muzical), efectele benefice, dar şi cele fetişizante ale cunoaşterii ştiinţifice (îndeosebi matematice şi fizice) şi a acţiunii tehnice asupra muzicii (creaţie, interpretare, receptare) nu i-au reţinut cîtuşi de puţin atenţia.

Este un punct de vedere strict personal foarte interesant de altminteri, ceea ce explică probabil precaritatea referinţelor bibliografice, citarea cîtorva nume de compozitori români — dar nu şi a acelui care a elaborat prima lucrare de estetică muzicală — Dimitrie Cuclin — şi absenţa totală a bibliografiei româneşti în problemă.

Alexandru TĂNASE

Dezbatere realizată de Constanţa Toderoiu CIOCAN

NOTE

La 1 septembrie în București a avut loc Consfătuirea profesorilor de muzică din capitală la care au participat un mare număr de cadre didactice. Din partea Uniunii Compozitorilor au luat parte compozitorii Dumitru Stancu și Mircea Bădulescu. ** Între 7—10 septembrie la Strunga — Ruginoasa, județul Iași a avut loc Festivalul folcloric interjudețean „Trandafir de la Moldova" la care au participat ansambluri de cîntece și dansuri de amatori. Președinte al juriului, compozitorul Constantin Arvinte. ** Între 7—9 septembrie la Tescani, jud. Bacău s-a desfășurat Festivalul „Enescu — Orfeul Moldav" ediția a V-a, cu participarea compozitorilor și muzicologilor Edgar Elian, Eugen Pricope, Nicolae Brînduș. ** Între 9—16 septembrie s-a desfășurat la Sibiu și în județ Festivalul cultural artistic „Cibinul" în cadrul căruia în ziua a 12 a avut loc Simpozionul cu tema : „Pagini din istoria muzicii sibiene : Nicolae Oancea — „compozitor, dirijor, pedagog". Au fost susținute referate de către compozitorii : Gheorghe Șoima, Cornel Arion și muzicologul Enea Borza ; s-a propus ca Reuniunea de cîntări din Sălișteare a sărbătorit 100 de ani de la înființare, să poarte numele compozitorului Nicolae Oancea. ** Între 23—25 septembrie la Ploiești în cadrul „Zilelor muzicale Paul Constantinescu" s-a prezentat integrala creației concertante a compozitorului. Din partea Uniunii compozitorilor au luat parte : Vasile Tomescu, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Smaranda Oțeanu, Nicolae Brînduș, Eugen Pricope, Vasile Donose, Klaus Kessler. ** Între 28—30 septembrie la Slobozia — Ograda, jud. Ialomița a avut loc „Festivalul recitalurilor", ediția I-a. Au participat : Theodor Grigoriu, secretar al Uniunii compozitorilor, Edgar Elian, Nicolae Brînduș, Alfred Hoffman, Eugen Pricope, Klaus Kessler, Vasile Donose, și Gabriel Tomescu. ** La 12 octombrie la sala Radio a avut loc gala laureaților în Festivalul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, Patria mea" la cea de a VII-a ediție ; juriul alcătuit din Prof. univ. Nicolae Călinoiu — președinte și membrii L. Profeta, D. Stelian, M. Neagu, Gh. Dumitrescu, R. Paladi, Irina Odăgescu, V. Cosma, Sile Dinicu, Marcel Dragomir a acordat următoarele premii de creație : a) Categoria Marșuri ostășești — Premiul I : *Aviatori cutezători* — muzica Temistocle Popa — versurile : Adrian Mierlușcă ; Premiul II — *Trec ostașii* — muzica : Gh. Cojocaru, versurile : Constantin Cîrjan ; Premiul III — *Sînt ostaș* — muzica : Dumitru Niculicea — versurile : Călin George Ionescu ; Premiul Ministerului de Interne — *Bravi ostași ai României* — muzica : Dan Beizadea, versurile : Viorel Gh. Cozma ; Premiul I.C.E.D. : *Ce mîndrețe de pluton* — muzica : Victor Popescu — versurile : Angel Cîrstea ; menționi au obținut următoarele lucrări : *Elev la școala ostășiei* — muzica : Ion Mitu, versurile : Petre Nicolae ; *Studentele, ostașii țării* — muzica : Barbu Vîlceanu, versurile : George Cosma ; *Comandantul suprem*, muzica : Mircea Bădulescu, versurile : Ion Țîrlea ; b) Categoria Cîntece patriotice : Premiul I : *Apărăm columne de lumină*, muzica : Sergiu Eremia, versuri : Jean Gheliuc ; Premiul II — *Cînd te cheamă țara* și *Comandantul suprem*, ambele pe muzică de Constantin Arvinte și versurile de Mircea Block Premiul III — *Tricolorul la Carei*, muzica : Ion Pelearcă versuri : Jean Gheliuc ; Premiul C.C.E.S. — *Bărbatului cu inima cît țara*, muzica : Constantin Costoiu, versuri : Veronica Ionescu ; Premiul C.C. al U.T.C. — *Ostași, țărani și muncitori*, muzica : Claudiu Negulescu, versuri : Constantin Cîrjan ; Premiul Uniunii compozitorilor : *Horia, Cloșca și Crișan* — muzica : Viorel Doboș, versurile : Jean Gheliuc ; *Scut neatîrnării*, muzica : Iovan Miclea, versuri : Nicușor Constantinescu ; *Partid al vrerii noastre*, muzica și versurile : Gheorghe Bazavan ; c) Muzică ușoară : Premiul I : *Trandafiri pentru armata țării*, muzica : Marius Țeicu — versuri : Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu ; Premiul II — *Iubitul meu cu ochi de cer albastru*, muzica : George Grigoriu, versuri : A. Grigoriu și R. Iorgulescu ; Premiul III — *De strajă la hotarul liniștit* — muzica : Ion Cristinoiu, versuri : A. Grigoriu și R. Iorgulescu ; Premiul Uniunii Scriitorilor : *Te apăr și te cînt*, muzica și versurile de Alexandru Mandy ; Premiul Biroului U.T.C. din Consiliul Politic Superior al Armatei ; *În vatra noastră scumpă, România* — muzica : Dan Dimitriu, versuri : Eugen Rotaru ; Menționi — *Dulce-i viața-n cătănie* — muzica : Ionel Tudor, versuri : Andreea Andrei ; *Balada soldatului necunoscut* — muzica : Dan Ștefănică, versuri : Gina Teodorescu ; *La revedere, băieți*, muzica : Aurel Giroveanu, versuri : Aurel Felea. ** Între 26—28 octombrie la Reșița, jud. Caraș-Severin a avut loc Festivalul coral „Iosif Velceanu", concurs de interpretare pentru formațiile corale din zonă. Au participat compozitorii Mircea Neagu, Iovan Miclea și Ștefan Andronic. ** Între 24—26 octombrie la Timișoara, în cadrul sărbătoririi a 200 de ani de la răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan a avut loc un concert la care au luat parte din partea Uniunii Compozitorilor, Mircea Chiriac, care cu acest prilej a efectuat și un instructaj la Filiala Uniunii Compozitorilor din localitate. ** La 26 octombrie la sala Radiodifuziunii a avut loc Concertul de gală al laureaților Concursului cîntecului muncitoresc, patriotic și revoluționar consacrat Congresului al XIII-lea al P.C.R. organizat de Uniunea Generală a Sindicatelor, concurs ce se află la cea de a III-a ediție. Juriul a fost format din Nicolae Călinoiu — prof. univ., rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, președinte al juriului, Laurențiu Profeta, Dinu Stelian, Vincius Grefiens, Radu Paladi, Irina Odăgescu, Henry Mălineanu, Richard Bartzer, Mișu Iancu, Vasile Șirli și Doru Popovici — membri. Lucrările premiate au fost : la categoria muzică corală : *Luceafăr nou, strălucе* — muzica și versurile : Teodor Bratu — Premiul I al U.G.S.R. ; *Congresul comuniștilor români* — versuri : Angel Cîrstea și *Mulțumire către țară*, versuri : Valentin Gruescu, muzica ambelor lucrări de Valentin Gruescu — Premiul Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România ; *Partidul și-al lui brav conducător* — muzica : Anton Dogaru, versuri : Viorel Gh. Cosma — Premiul Radioteleviziunii Române ; *Făurari de frumos* — muzica : Mircea Neagu, versuri : Viorel Gh. Cosma — Premiul II al U.G.S.R. ; Menționi ale U.G.S.R. au obținut : *Maică țară*, muzica : Daniela Mitu, versuri : Ciprian Stoica ; *Mîndre țesătoare*, muzica : Iovan Miclea, versuri : Nicușor Constantinescu. La categoria muzică ușoară : *Onoare ție clasă muncitoare*, muzica : George Grigoriu, versuri : Mircea Block — Premiul I al U.G.S.R. *Țara mea, țara hărniciei*, muzica : Aurel Giroveanu, versuri : Aurel Felea — Premiul Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România ; *În rîndu-ntîi noi tinerii* și *Floarea muncii, floarea vieții* — ambele pe versuri de Mircea Block și muzica de Ion Cristinoiu — au obținut Premiul C.C. al U.T.C. ; *Cinstire ție făurar*, muzica : Camelia Dăscălescu, versuri : Mircea Block — Premiul II al U.G.S.R. ; *Ești țara mea de aur*, muzica : Dan Mizrahy, versuri : Aristide Mircea — Premiul III al U.G.S.R. Menționi ale U.G.S.R. au obținut : *Popas către lume* — muzica : Teodor Sibiceanu versuri : Angel Cîrstea, *Tranzistorii*, muzica : Adam Czako,

versuri : Aristide Mircea, *O inimă pe harta lumii*, muzica : Ionel Tudor, versuri : Andreea Andrei. În afara concursului au fost interpretate lucrările : *Brigadieri ai tinereții românești*, muzica : Henry Mălineanu, versuri : Harry Negrin, *Excursie pe calea albastră* — piesă de orchestă, muzica de Richard Bartzer, *Minerii* — muzica : Laurențiu Profeta, versuri : Eugen Frunză.

A. V.

Noi lucrări la birourile de secții

Secția simfonică și de muzică de cameră

Lucrări simfonice : Dumitru Bughici — *Simfonia lirico-dramatică „În memoriam"* dedicată aniversării a 40 de ani de la Eliberare ● Grigore Nica — *Ovidiu la Pontul Euxin* ● Alexandru Pașcanu — *„Pro Humanitate"* ● Cornel Țăranu — *Simfonia a III-a „Semne"* ● *Lucrări vocal — simfonice :* Vasile Herman — *„Muzică antică"* cantată pentru cor de femei și orchestră pe versuri de Lucian Blaga ● Cătălin Ursu — *Horia, Cloșca și Crișan*, pentru solo bariton, cor bărbătesc și ochestră pe versuri proprii ● *Lucrări camerale :* Mihai Brediceanu — *Suita pentru pian* ● Florica Dimitriu — *Lacul*, lied pe versuri de M. Eminescu ● Dumitru Marinescu — *4 Poeme de dragoste* pentru tenor, flaut, oboi, clarinet, harpă pe versuri proprii ● Șerban Nichifor — *„Carnyx"* pentru clarinet solo ● Anatol Vieru — *2 piese pentru saxofon alto* ●

Secția de operă și balet

Gheorghe Dumitrescu — *Ivan Turbincă*, operă comico-satrică în 3 acte, pe libretul compozitorului, după povestirea lui Ion Creangă.

Secția corală

Zaharia Popescu — *La tribuna comuniștilor* — cor mixt, versuri Ion Potopin ● Doru Popovici — *Patrie iubită mamă* — cor mixt, versuri Nicolae Dumitru și *Pentru Partid și țară* — cor mixt, versuri Iosif Băcilă ● Sergiu Sarchizov — *August de glorii* — cor mixt, versuri Viorel Gh. Cozma ● George Grigoriu — *Cu Ceaușescu-n frunte* și *Ani de istorie ani de glorie* ambele pe versuri de Nicolae Dragoș ● Gheorghe Bazavan — *August sub fald tricolor* — versuri Victor Tulbure ● Marius Țeicu — *Un cîntec pentru pace* — versuri Mircea Florin Șandru ● Camelia Dăscălescu — *Comunistul de omenie* și *Văpaia inimilor noastre* ambele pe versuri de Mircea Block ● Ion Cristinoiu — *Făurarul României Socialiste*, versuri Mircea Block ● Henry Mălineanu — *Aici e locul meu sub soare* — versuri Harry Negrin ● Vasile V. Vasilache — *A treisprezecea treaptă* — versuri Aurel Storin ● Sergiu Eremia — *În augustul măreț liberator* — versuri Vlaicu Bîrna și Jean Cheliuc ● Aurel Giroveanu — *Țara și copiii ei* — versuri Mircea Block ● Cornel Trăilescu — *Cantata lui August* — versuri C-tin Cîrjan și *Timpul marilor victorii* — versuri Cornel Trăilescu ● Cornel Arion : *Cinstim a patriei eliberare* — versuri Nicușor Constantinescu ● Costică Andrei — *Noapte de vară* — cor mixt versuri George Bacovia.

Secția de muzică ușoară.

Edmond Deda — *Te așteptăm să vii iar toamnă* — versuri Aristide Mircea. Aurel Giroveanu — *Concert pentru soare și cer albastru* — versuri A. Felea. Theodor Sibiceanu — *Interferențe și Piesă de concert* — piese instrumentale pentru două piane.

Secția de critică și muzicologie

Titus Moisescu — *Izvoare ale muzicii românești : Manuscrisul nr. 12 din Biblioteca Universitară de la Leipzig, „Antologhion"* ● Gheorghe Ciobanu — *„Cîntece de lume"* ● Corneliu Buescu — *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche.*

Secția didactică

Myriam Marbe : *Mädchen orden...* pe versuri de Rainer Maria Rilke și *Cîntec* (după Filothei sîn Agăi Jipei) ; Anton Dogaru : *Spre comunism înainte pe drum de glorii*, versuri de Nicușor Constantinescu ; *Iubită școală bun găsit*, versuri D. Popescu Chiselet ; *Bine-ai venit, vacanță mare* și *Floare de nufăr alb*, pe versuri de Nicolae Dumitru ; *Patria străbună*, versuri de Nicușor Constantinescu ; Sorin Vulcan : *Scherzo* pentru xilofon și pian și *În excursie*, pentru trombon și pian ; Paul Rogojină : *În ritm de jazz*, pentru trombon și pian ; *Triptic rustic* pentru vioară și pian ; *Evocare* pentru trompetă și pian ; *Valsul Clovnului* pentru tubă și pian.

Lucrări noi intrate în biblioteca de împrumut a Uniunii

Wilhelm BERGER — *Armoniile păcii* (orch. : 3, 2 + 1, 2 + 1, 2 + 1 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., vibr., ptti, camp. ; harpa ; corzi) ;
Mircea NEAGU — *Horia* pentru recitator și orchestră, pe versuri de Aron Cotruș, (orch. : 2, 2, 2, 2 ; 4, 2, 3, 1 ; arpa, timp. ; corzi) ;
Nicolae BRÎNDUȘ — *Cântica la Horea*, pe versuri populare, pentru recitator, 2 trb., cl bass (muta în Si bemol) și orchestră de coarde.

M. M.

Noutăți editoriale

Partituri

— Nicolae Beloiu — *Clopotele Alba-Iuliei — Jubiliații și lamento*

3/4/3/1 trgl. ptti./ t/-tam./1 tamb. p./3 toms./gr. c. timp./sil./camp-lli/vibr./camp.tub./archi/.

— W. G. Berger — *Simfonia X pentru orgă și orchestră*

3/3/3/3/4/3/3/1/timp./trgl./ tamb.c.c./ tamb. mil./gr./ c/3 piatti sospesi 1/2/3/camp./gong/.w.-bl./t.-bl./camp--lli/vibr./sil./cel./arpa/archi/.

— Emil Gavriș — *Cînd amintirile...* — Romanțe

Cărți

— Gheorghe Ciobanu — *Studii de muzică veche românească* (l. franceză)

— George Breazul — *Scrisori și documente*, vol. I

— Alejo Carpentier — *Muzică și ritmuri cubaneze*, traducere de Esdra Alhasid

— Gheorghe Firca — *Bazele modale ale cromatismului diatonic* (l. engleză)

Noutăți Electrecord

— *Album* cu 2 discuri dedicate celui de al XIII-lea Congres al P.C.R.

Muzică simfonică și de cameră

— Sergiu Sarchizov — *Răsărit de soare*, coruri interpretate de Orchestra simfonică și corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, Orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijate de Carol Litvin

— Anatol Vieru — *Cantata anilor lumină*, interpretează Orchestra simfonică a Radioteleviziunii și corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Emanuel Elenescu

— Adrian Iorgulescu — Ciclul *„Lieduri pentru voce, percuție și bandă magnetică"*, *Cvartetul de coarde nr. 2*, *Sonata pentru pian.*

— P. I. Ceaikovski — *Simfonia II în do minor*, interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova" din Iași, dirijor Ronald Zollman

— Vasile Tomescu — *Cultura muzicală în România de la origini pînă în zilele noastre*

— Teodor Bratu — opera *„Tudor din Vladimiri"*, interpretează Orchestra, corul și soliștii Teatrului liric din Craiova, dirijor Alexandru Iosub ; dirijorii corului Alexandru Racu și Constantin Ungureanu

— Aurel Stroe — opera *„Orestia"*

— G. Paisiello — *Bărbierul din Sevilla*, interpretează Orchestra Filarmonicii din Satu-Mare, coproducție a Casei de discuri „Electrecord" și Casei de discuri „Frequenz" — Italia

— G. Rossini — *Bărbierul din Sevilla*, coproducție a Casei de discuri „Electrecord" și Casei de discuri „Frequenz" — Italia

— Florin Diaconescu — *Serenade și cantonete*

— Mihaela Agachi — *Arii din opere*

Muzică ușoară

— Melodii interpretate de Nicolae Nițescu, Adrian Romcescu, Aura Urziceanu, Mircea Baniciu și formația „Postscriptum", Nicu Alifantis, Alexandru Andrieș, formațiile „Sfinx" și „Vox T"

Muzică populară

— Melodii interpretate de Dumitru Fărcașu, Vasile Iovan, Ana Hosu, Domnița Săbăduș, Alexandru Mica, Gheorghe Sărac, Stelian Apostol.

— Nuntă în Oaș — obiceiuri și datini

D. I.

CREAȚII

OPERA „HORIA" DE SABIN V. DRĂGOI

1) Recuperarea trecutului este înainte de toate un act profund patriotic. El garantează continuitatea, conferă permanența unei culturi. Mai mult, revendicarea propriului trecut dintr-o perspectivă axiologică arondează prezentul, îl ambiționează, activizîndu-i emulațiile artistice, împregnîndu-l de acea stare de veghe vehementă care este efervescența creatoare. Uneori, valorile culturale se autorecuperează printr-un proces fie lent și treptat, dictat de irizările caratelor unei opere, fie rapid și în salturi, de obicei impus de *trendul* artistic al momentului. În ambele situații reevaluarea se află sub semnul oportunității, este reală, autonomă și are bătaie lungă. Alteori însă, valorile trecutului sînt restituite grație unor instanțe circumstanțiale. Cum ar fi, de pildă, aniversările și comemorările. În aceste cazuri actul restituitor frizează gratuitatea, este eteronom jucînd rolul unui paliativ : opera de artă este scoasă de la index pentru ca — după îndeplinirea misiunii (aceea de individualizare și caracterizare a evenimentului circumstanțial) — să fie depozitată în același loc. Există totuși șansa abilitării sau reabilitării definitive. Cînd opera care slujește conjunctura atinge în timpul propriei emergențe proprietatea de a se autorecupera. Adică, atunci cînd necesitățile de circumstanță coincid cu cele ale consumatorilor de artă. Opera devine astfel un „punct fix, o întocmire imobilă în jurul căreia se mișcă necontenit valurile vieții conștiente". (Vianu, 1968 : 31). Motivație și aspirație. Căci un produs artistic nu poate ființa în chip obscur, nemotivant și nici în absența aspirației spre ființare. Opera *Horia* de Sabin V. Drăgoi conține vectorul aspirației. Nu însă și pe cel al motivației. Pentru simplul fapt că încă nu a fost reprezentată. Prin urmare nu a trecut prin subzistență în existența propriu-zisă. Partitura (terminată în anul 1945) se află undeva, într-un sertar așteptînd să prindă ființă. Adică să se motiveze. Unul din cele două cazuri în care se pot săvîrși recuperările culturale este însă iminent. El se identifică cu prezența conjuncturii, a împrejurării favorabile care, iată, este de această dată bi-circumstanțială prin două aniversări simetrice ce au conspirat parcă în acest an rotunjimea.

2) Pe de o parte este vorba despre împlinirea a 200 de ani de la izbucnirea Răscoalei

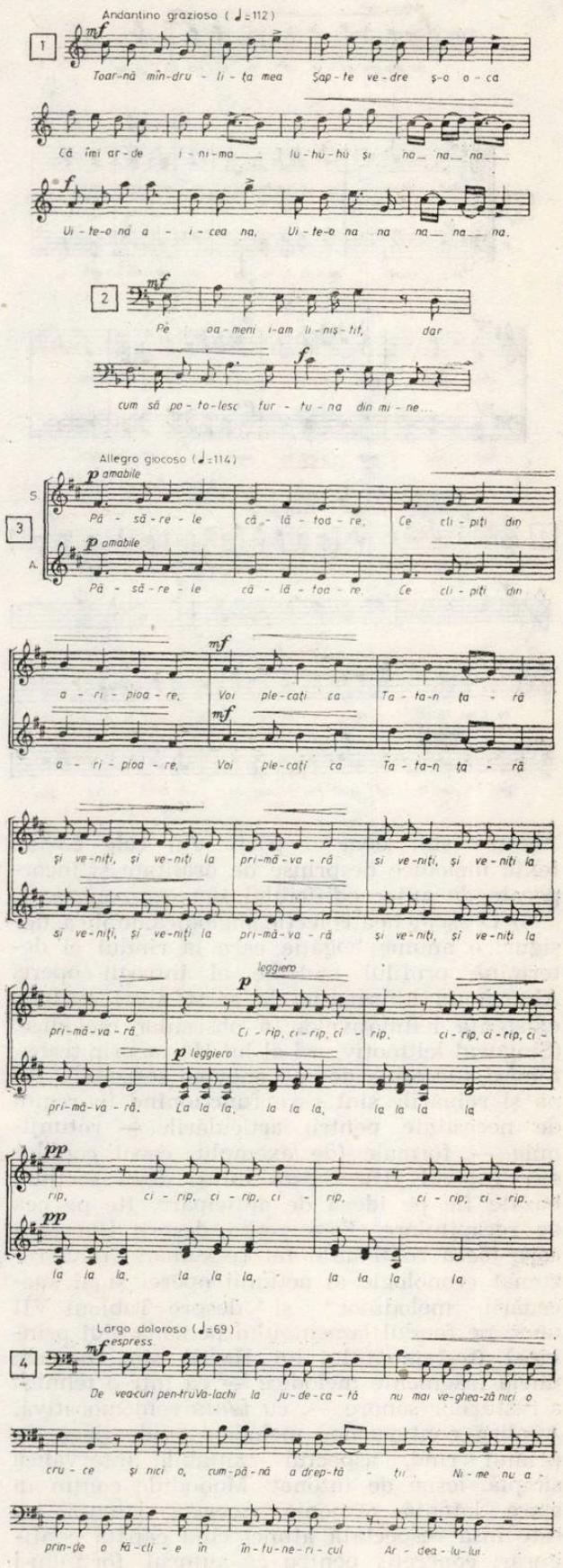
lui Horia a cărei evenimente „ ce au însîngerat Ardealul în acea îndepărtată toamnă de acum două veacuri au intrat de mult în istorie ; ecoul lor însă, neîntinat de colbul vremii, vibrează încă în sufletul poporului român. Răscoala condusă de Horea, Cloşca şi Crişan marchează începutul afirmării conştiinţei naţionale moderne a poporului nostru" (Păcurariu, 1984 : I4). Iată o ocazie prielnică programării acelor opuri inspirate sau dedicate evenimentului comemorat. Or, în genul teatrului muzical există doar două asemenea lucrări (ambele purtînd ca titlu numele conducătorului răscoalei), una semnată de Nicolae Bretan — reprezentată cîndva pe scenele Operelor din Cluj-Napoca şi Bucureşti —, cealaltă — care aşa cum spuneam este încă în aşteptarea luminilor rampei — fiind obiectul studiului de faţă. Pe de altă parte, în acest an se împlinesc 90 de ani de la naşterea autorului celei de-a doua opere *Horia*, a doua şi în ordine cronologică — Sabin V. Drăgoi. Motiv pentru care creaţia sa va fi în mod normal mai pregnant reactualizată. Dincolo de toate acestea *Horia* lui Sabin V. Drăgoi nu s-a născut dintr-o — şi nu are ca destinaţie o — anume circumstanţă. Ea constituie concretizarea unor frămîntări creatoare intense şi de durată pe care compozitorul le-a decantat şi sublimat prin gesturi intim—necesare, purtătoarele unei imanente sincerităţi.

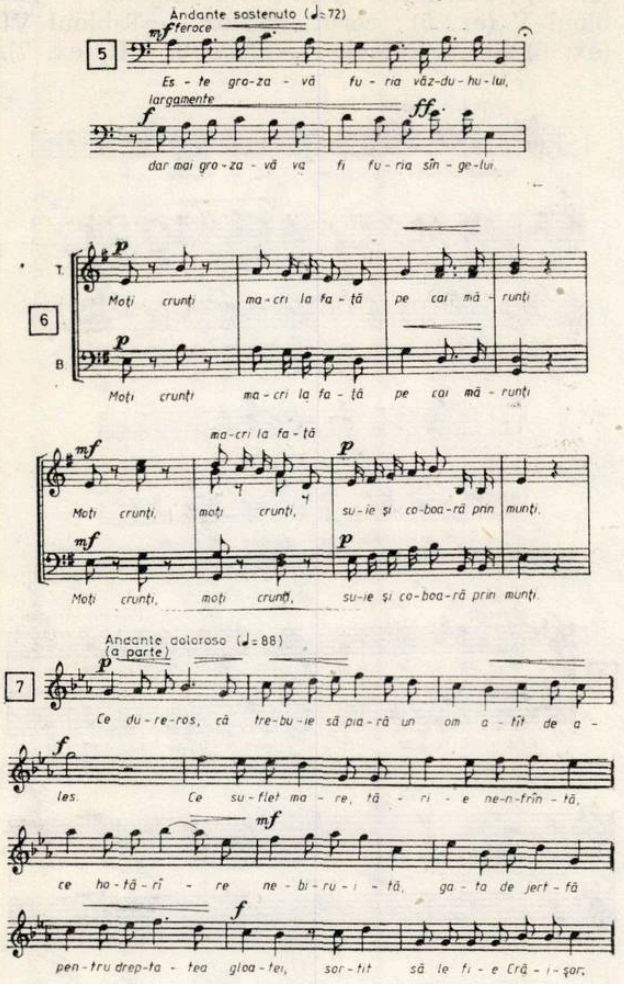
3) Aceste frămîntări creatoare au fost declanşate în urma înţelegerii de către autor a personalităţii lui Horia, a actelor lui. Sabin V. Drăgoi a ştiut că actele lui Horia, „sînt de nivel ţărănesc, toate propunerile lui consună cu lozincile simple propagate în felurite variante, şi mai simple, de ţăranii în mişcare", că „e un comportament întru totul ţărănesc şi în acţiune, şi în faţa judecăţii". Compozitorul a înţeles deasemeni că ceea ce-l distinge pe Horia în mijlocul semenilor săi e „o dotaţie firească, o psihologie personală, un mai adînc sentiment al dreptăţii şi nedreptăţii, o mai ardentă pasiune, un mai acut curaj al acţiunii, curaj debordînd marginile raţiunii ; îl disting spiritul de dăruire, de sacrificiu în serviciul tuturor (...). Horea e inima masei, nu superiorul detaşat al ei. Şi mai are în plus acel indefinibil care modelează pe eroul popular, deţine acea doză de taină care îl face apt pentru a cumula virtuţi refuzate omului obişnuit, taină care vrăjeşte încrederea mulţimii, îi stîrneşte imaginaţia, pune în mişcare legenda, duce la nemurire eroul" (Prodan, 1979 : II,707). Înţelegînd toate acestea Sabin V. Drăgoi defrişează aspectele superflue imaginîndu-şi un personaj mobil, în permanentă evoluţie, dominat de o anume implacabilitate caracteriologică. Iată ce mărturiseşte compozitorul despre eroul său, mărturisiri consemnate în nişte însemnări initulate chiar „Cum l-am văzut eu pe Horia : Nu se putea să-l văd decît ca om în adevărata accepţiune a cuvîntului. Om, cu toate însuşirile bune şi rele care împreună încheagă fiinţa într-o unitate reală, simţită şi înţeleasă de noi. Omul stîncă din stîncile care-l înconjoară. Omul cugetărilor, simţurilor şi faptelor simple dar măreţe prin adevărul care le-a germinat, care a stat la temelia lor. Omul care n-a dorit decît puţină dreptate şi pentru moţii săi oropsiţi, omul care a absorbit suferinţa obştei, a dospit-o în sufletul său pînă s-a copt îndeajuns spre a-şi găsi calea revărsării printr-o erupţie stăvilită care mocnea de veacuri. Omul care şi-a părăsit gospodăria-i umilă şi familia ca să se dăruiască din plin celor mulţi care credeau în el şi numai de la el mai nădăjduiau într-o izbăvire. (...). Iată pentru ce l-am ales pe Horia, personajul cel mai apropiat de nevoile mele, ca să plăsmuiesc o operă de artă în care să-mi revărs toate putinţele mele creatoare şi toată dragostea mea de neam".

4) Libretul elaborat de Sabin V. Drăgoi însuşi (şi versificat pe alocuri de C. Russey şi Gr. Bugariu) îşi asumă o marjă de libertate faţă de adevărul istoric. Horia este esenţializat, viabilitatea lui ca personaj artistic corespunzînd intereselor de ordin dramaturgic şi muzical. Investirea lui cu trăsături imaginare, într-un fel hiperbolizate, oricum neconfirmate de izvoarele istorice, plasarea în instanţe ce se raportează la o realitate relativă nu subminează logica discursului, mai mult decît atît, nici nu pătează culoarea locală a epocii respective : „Am socotit de bine ca în anumite momente neesenţiale dar sugestive să-l prezint (pe Horia, n.n.) într-o culoare preromantică — eroică, nescriind eu istorie la urma urmei, ci caracterizînd un personaj pe fondul istoric." S-ar părea că autorul îmbrăţişează concepţia prezenteistă asupra istoriei conform căreia recepţionarea trecutului se realizează „ca printr-o sticlă colorată, în acelaşi timp transparentă şi reflectantă, în aşa fel încît nu se poate distinge clar lumina care trece prin sticlă de lumina reflectată" (Read, 1950 : 280). Numai că *Horia* este o operă de artă şi nicidecum una de istorie. Iar licenţele pe care şi le permite un op artistic nu sînt compatibile cu ideea de prezenteism vis à vis de infailibilitatea faptului istoric. Conceput în şapte tablouri (fiecare cu un specific aparte avînd atît funcţia de localizare cît şi pe cea de potenţare) — I : Tîrgul de fete de pe muntele Găina ; II : Biserica din Albac ; III : Casa lui Horia ; IV : Cenaclul din casa lui Ignatiu v.

Born din Viena ; V : Detunata ; VI : Păltiniș ; VII : Temnița —, libretul incumbă calitatea de a fi funcțional sub raport scenic, conține certe valențe spectaculare. El constituie un ideal (pre)text pentru muzică, valoarea lui trebuind evaluată nu în sine ci ținînd cont de rolul său virtual de pendinte al travaliului componistic. „Faptul că mi-am alcătuit singur libretul mi-a fost de mare folos căci, plămădindu-l — în stare latentă — se zămislea și muzica astfel că, atunci cînd am trecut la compunerea ei, am realizat-o cu ușurință și repede."

5) Și inspirat, am adăuga noi. O inspirație emblematică investită cu atributul recognoscibilității. În special redevabilă geniului popular. Căci în cea mai mare parte a sa muzica operei este preluată din creația orală. Sabin V. Drăgoi nu iscodește materia sonoră pentru a-i smulge forme noi ori eufonii de o acută originalitate. Compozitorul nu creează decît arareori trasee monodice în *ediție princeps* sau sintaxe inedite. El apelează deliberat la rezervorul creației muzicale tradiționale avînd revelația fie a colindelor, doinelor, melodiilor de joc, fie a cîntecelor de strană sau chiar a marșurilor vechi patriotice și revoluționare. O revelație care însă nu este exteriorizată (a se citi etalată) *grosso modo* în opera de artă cultă. Ci este filtrată odată cu exprimarea ei în cu totul alt context. Sabin V. Drăgoi preia entitățile folclorice dar le plasează în medii străine lor pe care le construiește tocmai cu acest scop. „În ciuda oricărei ideologii artistice ce ar conferi doar inovației de un anume tip, și anume aceluia care să înnoiască radical tehnica și limbajul muzicii, (implicit ale unei muzici bazate pe produsul anonim și ingenuu), drumul ales de Sabin Drăgoi, acela al unei păstrări nealterate a formelor constituite ale folclorului, pe de o parte, (deci nu exclusiv extragerea esenței acestora) și păstrarea în limitele unei clasicități a concepției și a unui echilibru al realizării, pe de alta, s-a dovedit nu numai posibil ci și necesar, dacă îl raportăm la imperativele culturii muzicale românești". (Firca, 1974 : 79). În ceea ce privește sursele propriu-zis muzicale, problema cardinală pe care compozitorul trebuia să o rezolve în opera *Horia* era una de discernămînt. Opțiunile au fost însă gratificate de experiența lui Sabin V. Drăgoi în calitate de etnomuzicolog, de vasta sa recuzită folclorică și, nu în ultimul rînd, de bunul său gust artistic. Iată cîteva mostre de motive muzicale tradiționale utilizate de compozitor pe parcursul lucrării : aria „Toarnă, mîndrulița mea" — Tabloul I (ex. 1) ; debutul Scenei a II-a — Tabloul II (ex. 2) ; corul copiilor — Tabloul III (ex. 3) ; aria lui Horia — Tabloul IV (ex. 4) ; amenințarea cu furia sîngelui — Tabloul V (ex. 5) ; corul moților — Tabloul VI (ex. 6) ; aria Rafaelei — Tabloul VII (ex. 7).





Acestea sînt doar o parte din cele 33 de texte melodice desprinse de oralitate și încorporate de autor edificiului său componistic.

6) O asemenea colecție melodică implică, desigur, o anume bogăție care la rîndul ei determină profilul melodic al întregii opere. Abundența informației la acest nivel exclude existența leitmotivelor, a obsesiilor melodice. (Singurul leitmotiv, cel al lui Horia, prin transfomări succesive devine anevoie sesizabil). Pînă și reluările sînt rare funcționînd în regim de necesitate pentru articulările — rotunjimile — formale (de exemplu, corul copiilor din Tabloul III). Există totuși două secțiuni bazate fie pe ideea de anticipare, fie pe cea de recapitulare. Este vorba despre Uvertură care joacă rolul unui fel de sumar, „unui rezumat cronologic al acțiunii operei și al succedării melodiilor" și despre Tabloul VII unde pe fondul lamentoului personajului principal (testamentului lui Horia) sînt inserate unele fragmente melodice — ca într-o tehnică a resturilor sonore —, cu tentă rememorativă. Analiza contururilor melodice evidențiază, în primul rînd, aspectul cantabil, intervalica simplă, lesne de intonat. Monodiile conțin în stare latentă armonia. Această latență nu este însă respectată atunci cînd capătă configurări concrete, pentru că autorul, forțîndu-i de multe ori limitele,armonizează o linie melodică prin recurs la bimodalism. Și totuși, purismul afișat de Sabin V. Drăgoi în muzica pentru pian, de pildă, se manifestă și aici, chiar dacă în variante estompate, în sensul că modurile care sînt aliate nu au, de obicei, un ethos foarte contrastant, nu strigă unul în prezența celuilalt. Polifonia este cantitativ mai puțin reprezentată — să menționăm fuga de la începutul Tabloului VI, imitațiile or superpozițiile din secvențele corale —, o operă de sorginte clasică așa cum este *Horia* rămînînd totuși un gen al categoriei temporale numită monodie acompaniată. Motiv pentru care nici eterofoniile nu sînt semnificative ele avînd o existența accidentală. Remarcabil sînt realizate suprafețele corale. Este poate teritoriul în care compozitorul se simte cel mai bine. Corurile, ca de altfel toate momentele vocale ale operei, nu ar fi însă relevabile fără orchestrația discretă, simplă și eficace imaginată de autor. Interesante sînt fluctuațiile ritmice, alternarea ritmurilor izocrone (preponderente în recitative și interludii instrumentale), cu cele sincopate (din arii și coruri) care, așa cum afirmă compozitorul, sînt „ca o ilustrare (simbolizare) a dîrzeniei, voinței nestrămutate de care e străbătută întreaga partitură". Dîrzenie și voință care refuză însăși moartea eroului ; în finalul operei (Apoteoza) Horia, dedublat, apare pe un cal alb confirmînd parcă nemurirea memoriei sale aidoma viziunii unui poet maghiar anonim care scria la zece ani după răscoală că „Pe Horia nu l-a înmormîntat nimeni. Sufletul lui zboară pribeag și astăzi într-unul din vulturii Carpaților" (Beu, 1935 : 29).

7) S-a spus despre subiectul operei că „se desfășoară pe un fond de evenimente reale, interpretate însă nejust : lupta țăranilor români se duce împotriva țăranilor maghiari și nu împotriva asupritorilor comuni. Autorul, tributar ideologiei burgheze, lasă frîu liber naționalismului, care nu servea, desigur, cauzei înfrățirii poporului român și maghiar în lupta lor comună pentru libertate, împotriva opresiunii. Acelorași cauze li se datorește idealizarea chipului lui Horea, într-un fel în care sînt puse într-o lumină palidă aspirațiile sociale ale eroului, calitățile sale de conducător al răscoalei populare." (Cosma, 1962 : 47). Afirmațiile sînt, credem, mai curînd de circumstanță. Despre naționalism și șovinism nici nu poate fi vorba în acest opus. E-adevărat, în Tabloul VI, scena a II-a, P. Nicula spune : „Să piară toți *streinii* și domnii !" Cuvîntul *streini* este însă cu totul insignifiant în raport cu ideile dominante ale libretului. Iar sensul și cauza luptei țăranilor sub conducerea lui Horia sînt pe întreaga derulare a acțiunii operei de domeniul evidenței. Cît privește aspirațiile și calitățile eroului, ele sînt mai curînd hiperbolizate — și nu idealizate — și atunci numai în cazuri extreme și din rațiuni

artistice. Mai mult, Horia este, de cele mai multe ori, supus unui proces de umanizare fiind conceput ca un personaj natural, viabil. El este omul din popor cu dragoste de viață (Tabloul I), este vizionarul, cel care scrutează mai mult decît ceilalți viitorul (Tabloul V) dar și eroul care înfruntă cu demnitate destinul (Tabloul VII). Dincolo de aceste realități, orice acuzație devine neîntemeiată. Nu însă și inoperantă pentru că ea ar putea determina întîrzierea punerii în scenă a unei opere de referință, deopotrivă document și monument artistic. O întîrziere căreia i se împotrivesc rîndurile de față ; — ele se vor în primul rînd o acreditare.

Liviu DĂNCEANU

BIBLIOGRAFIE:

Beu, Octavian : *Răscoala lui Horia*, București, Atelierele „Cartea românească", 1935

Cosma, L. Octavian : *Opera românească*, București, Editura muzicală, 1962

Firca, Gheorghe : *Tehnica de variație și structura armonic-contrapunctică în „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi*, București, „Studii de muzicologie", vol. X, Editura muzicală, 1974

Păcurariu, Tudor : *1784 : Un moment crucial în afirmarea conștiinței de sine a poporului român*, București, „România literară", nr. 40, 1984

Prodan, D. : *Răscoala lui Horea*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979

Read, Conyers : *The Social Responsabilities of the Historian*, „The American Historical Review", nr. 2, 1950

Vianu, Tudor : *Estetica*, București, Editura Academiei, 1968

Cantata „Împliniri" de Doina Nemțeanu-Rotaru

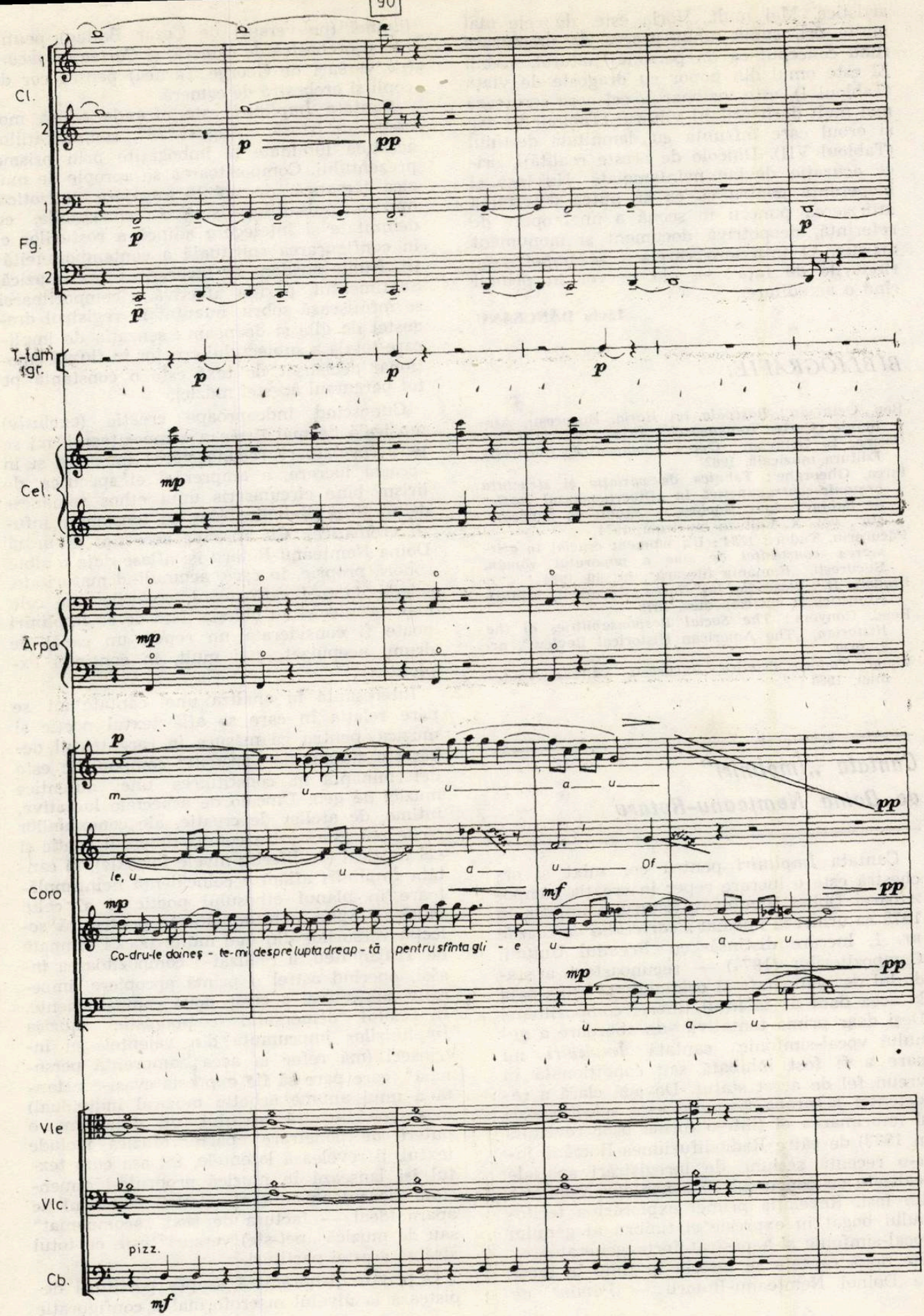
Cantata *Împliniri* pentru cor mixt și orchestră este o lucrare reper în creația compozitoarei Doina Nemțeanu-Rotaru. Compusă în 1975 ea urmează imediat *Cvartetului de coarde nr. 1*, lucrare distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor (1974) — recunoaștere a stadiului de maturitate și originalitate atins deja la acea dată de talentul tinerei compozitoare. Deși doar prima tentativă de abordare a genului vocal-simfonic, cantata *Împliniri* nu pare a fi fost inhibată sau condiționată în vreun fel de acest statut. Dovadă clară a rezistenței la proba timpului este selecționarea și imprimarea ei (într-o formă ușor revizuită în 1983) de către Radiodifuziunea Română într-o recentă sesiune de înregistrări speciale realizate cu concursul Filarmonicii „Moldova" din Iași. Revelația primei explorări a teritoriului bogat în expresie și timbru al genului vocal-simfonic și-a păstrat forța generatoare : alte două cantate se înscriu în timp în creația Doinei Nemțeanu-Rotaru — *Pămînt de lumină* (pe versuri de Cezar Baltag) pentru cor și orchestră de cameră, și *Cartea cu jucării* (pe versuri de George Țărnea) pentru cor de copii și orchestră de cameră.

Cantata *Împliniri* este ofranda adusă momentului istoric „August 23", semnificațiilor acestuia luminate și îmbogățite prin prisma prezentului. Compozitoarea se apropie de muzica tematică, de nobilă angajare patriotică, muzica pulsațiilor istorice remarcabile, cu demnitate și înțelegere adîncă a rosturilor ei în configurarea spirituală a contemporaneității. Nimic strident în închegarea text-muzică. Sentimentul poziția afectivă a compozitoarei se înfățișează sobru, nuanțat în registrul dragostei de glie și de neam ; senzația de implicare totală a subiectului creator în fluxul emoțional declanșat de text este o constantă pe tot parcursul acestei muzici.

Cunoscînd îndeaproape creația (exclusiv) muzicală de mai tîrziu a compozitoarei, mi se pare revelatoare recunoașterea imediată și în această lucrare, a amprentei ei specifice de lirism bine circumscris unui ethos românesc de sorginte diatonică (dar cu tensionale infuzii cromatice). Cu aproape zece ani în urmă Doina Nemțeanu-Rotaru își aflase deja o albie sonoră proprie, în care, acumulînd maturitate, selectivitate și rafinament, creațiile sale cele mai recente își au obîrșia. Iată de ce *Împliniri* poate fi considerată un reper, un capăt de drum, neepuizat, mai mult, în continuă explorare.

Interesantă în analiza unei cantate mi se pare relația în care se află textul poetic și muzica, pentru că măsura în care textul depășește stadiul de „pretext" componistic este determinantă în constituirea unei autentice muzici de gen. Dincolo de aspectele lucrative, intime, de atelier de creație, ale conexiunilor ce se pot ghici între compartimentul poetic și cel muzical (la diferite nivele formale), în cantata *Împliniri* aflăm o coincidență neîntîmplătoare în planul ethosului poetic și al celui muzical. Spun neîntîmplătoare pentru că selecția versurilor din mai multe poezii semnate de Traian Reu, a realizat-o compozitoarea însăși, operînd astfel o primă apropiere, imperativ subiectivă, a celor două compartimente. În finalul demersului componistic, muzica *Împlinirilor* împrumută din valențele ei intrinseci (mă refer la acea „amprentă personală", care pare să fie expresia cvasi-constantă a unui anume arhetip muzical individual) o anume turnură textului, un dinamism, o putere de penetrare aparte. Muzica include textul, îi revelează latențele, tot așa cum textul își lansează în muzică propriile-i dimensiuni (sensul obișnuit al relației). Mariajul ne apare ideal — factura de text „acompaniat" sau de muzică „pe(-ste) versuri" este cu totul străină acestei partituri.

O privire panoramată asupra partiturii depistează la nivelul macroformal o configurație


Cl.
1
2
Fg.
1
2
T.-tam
tgr.
Cel.
Arpa
Coro
Co-dru-le doines - te-mi despre lupta dreap - tă pentru sfînta gli - e
Vle
Vlc.
pizz.
Cb.

hibridă între forma de *arc* și *forma-sonată* (*A B C* dezv=interludiu orchestral, *A' B' A'*). Consecința rigurozității în construirea „totului" o găsim în dramaturgia susținută, bine motivată, a celor șapte secvențe, luate în parte, dar mai ales asamblate. Să privim de aproape realizarea „dramaturgică" a unei astfel de secțiuni (C). Fragmentul poetic („Despre jertfa celor neclintiți / Cuvintele se cer vulturi și însemne în bronz / Flăcări eterne ale recunoștinței") este adus ca *recitativ* la unison (partida de bas). Contextul orchestral este extrem de rarefiat (flajeolete la viori și pedale alternative, cu indicația *ecou* — la corni), static, lăsînd în prim plan linia ascendentă, în dramatic crescendo, a basilor. Momentul următor este o preluare (peste aceleași pedale) a *lamento*-ului, însă pe un alt ton. Textul poetic apelează aici la resursele de lexic și chiar de versificație ale poeziei populare („Codrule stăpîne, / hai, doinește-mi / Despre tinerețea lui trecută-n moarte. / Codrule, doinește-mi / despre lupta dreaptă pentru sfînta glie".) rezultatul fiind o doină de jale pe tema „eroului necunoscut". Compozitoarea a rezistat tentației (firești) extrem-elegiace, preferînd soluția unui cîntec de leagăn (fragment diatonic, în ton minor, din modul de bază al lucrării) care revine obsesiv, trist-liniștitor, lăsînd inspirate respirații (susținute doar orchestral) între cele trei „strofe". Unisonul inițial al acestui „cîntec" (la sopran) încadrează progresiv registrele mai grave (alto...) ale corului, complicîndu-și factura înspre heterofonie și polifonie imitativă. Sobrietate dar totodată puritatea și frumusețea acestei secvențe se datorează și parametrului armonic : cvinte perfecte se suprapun, se înlocuiesc într-o alunecare lentă, creînd un spațiu diatonic aerisit dar continuu. Preferința compozitoarei pentru culorile calde, frumoase, care nu violează ci liniștesc auzul, este evidentă în compunerea timbrală a finalului secvenței *C* (vezi exemplul). O altă secvență interesantă ca dramaturgie proprie, dar și ca preludare, ca acumulare cu sensul revărsării înspre secțiunea de maximă tensiune a cantatei („în August") este *interludiul orchestral.* Necesitatea unei acumulări tensionale gradate și persuasive și-a aflat rezolvarea în cele patru variații ale unei *passacaglia* de mici dimensiuni, concentrată ca model (4 măsuri) dar eficientă. Concomitent cu sporirea densității polifoniei și a infiltrărilor acordice (accente dramatice) pagina orchestrală cîștigă registre și combinații timbrale pînă la implicarea tuturor instrumentelor în fluxul tensionat. Și totuși, momentul culminant al cantatei, denumit pentru simplificare „în August", după frecvența acestui leit-motiv poetic-muzical, nu este realizat prin masivitate orchestrală ; frazele scurte, în ritm susținut (la vocile bărbătești) alternează, fără pauze, cu *memento*-ul „în August" (la vocile feminine) — tot acest galop abrupt fiind proiectat peste o textură agitată, cu relief de „valuri" (la corzi). În această învesmîntare simplă (căreia i se adaugă treptat percuția și accentele acordice la suflători) momentul degajă o ciudată atmosferă de forță.

Încercînd o sinteză asupra mijloacelor prin care compozitoarea a reușit înscrierea muzicii sale într-un *ethos românesc,* semnalăm : 1) în planul melodicii — folosirea unor tipuri specific autohtone (cîntec de leagăn, formule obstinante de tip incantatoriu sau declamativ) toate referindu-se cu maximă economie la o aceeași organizare modală a materialului sonor ; 2) în planul ritmicii — apelul cu preferință la *giusto* (în ritmuri de joc popular dar și de cîntec de masă) și pe alocuri la *rubato* (în recitativ) ; 3) în planul scriiturii — mixtarea cu pricepere a polifoniei imitative și superpoziționale cu omofonia și heterofonia.

Deși o lucrare de la început în creația Doinei Nemțeanu-Rotaru, cantata *Împliniri* este o *împlinire* profesională, rod al unui talent incontestabil și al unei maturități remarcabile.

Carmen CÂRNECI

FESTIVALUL CÎNTECULUI OSTĂȘESC — EDIȚIA A VII-A

Dintre toate manifestările noastre muzicale sărbătorești, Festivalul cîntecului ostășesc se prezintă întotdeauna cu arcuiri artistice ample, foarte îngrijit pregătite din vreme, în cele mai mici amănunte. Ediția a VII-a a Festivalului a avut darul, în comparație cu cele precedente, că a înscris, printre compozitorii participanți, un număr sporit de autori care activează în armată ; de asemenea, în ceea ce privește sectorul textelor, lansînd cîteva nume noi, cu un talent promițător. La capitolul nerealizărilor notăm faptul că, în pofida numelor noi de autori, numeroase așa cum arătam, compozitorii tineri nu au fost deloc prezenți, cu foarte mici excepții, parcă demonstrînd dezinteres pentru genul în care, se știe, putem urmări puternice tradiții, contribuții originale istorice. Ceea ce ne-a bucurat, parcă în balanță cu ce arătam mai sus, a fost că în programele ediției recente am întîlnit și compozitori care, prin absența lor pe parcursul mai multor ani, intraseră într-o relativă umbră (V. Doboș, H. Mălineanu, Alex. Mandy).

În prima zi a sărbătorii muzicale ostășești am ascultat 20 de marșuri, care s-au aliniat într-un evantai bogat nuanțat, atrăgător. *Comandantul suprem* de M. Bădulescu (I. Țîrlea), distins cu mențiune, *Marș ostășesc* de M. N. Cotruș și *Ce mîndrețe de pluton* de V. Popescu (A. Cîrstea), distins cu Premiul ICED, au avut darul de a ne introduce în atmosfera caldă, vibrantă, cîntînd eroismul, vitejia, apoi mîndria, înțelepciunea celor chemați a sluji țara, partidul, comandantul nostru suprem. *Saltă pasul ostășesc* de C. Arvinte (V. Cozma) s-a constituit apoi într-un mobilizator marș cu conținut armonic, excelent pus în valoare de Corul Regimentului de Gardă, dirijat de T. Chiva ; *Zborul tricolorilor* de Șt. Andronic (N. Nasta) conținea un mesaj cald, *Marșul radiolocatoriștilor* de R. Gheorghe (Ana Cîmpeanu) folosea intonații folclorice, iar *Elev la școala ostășiei* de I. Mitu (P. Nicolae), distins cu mențiune, a produs frumoase impresii prin conținutul polifonic, imnic, dealtfel într-o impresionantă interpretare semnată de Corul Școlii militare de muzică, condus de I. Golcea. N-au lipsit nici marșurile tinerești, avîntate. Mă gîndesc la *Sînt ostaș* de D. Niculicea (C. G. Ionescu), distins cu Premiul III, *Neclintiți la datorie* de I. Miclea (I. Socol), un foarte inspirat joc mixolidian, excelent pus în valoare de talentații membri ai Coralei „Albatrosul", conduși de tulburătorul lor dirijor M. Hudițeanu, *Aviatori cutezători* de T. Popa (A. Mierluscă), distins cu Premiul I, cîntînd bărbăția șoimilor legendari, *Trec ostașii* de Gh. Cojocaru (C. Cîrjan), distins cu premiul II, *Bravi ostași ai României* de D. Beizadea (V. Cozma), *Transmisioniștii* de A. Giroveanu (Nicolae T. Nicolae), *Sub tricolor la datorie* de S. Eremia (C. Avram) și altele. Povestirile muzicale interpretate de Corul de femei-ofițer al Casei Centrale a Armatei, instruit pasionat, de mai mulți ani, de Silvia Secrieriu, au completat specific tematica manifestării.

Celelalte două zile de festival au împărțit concertele în programe cu cîntece patriotice și muzică ușoară, în total fiind ascultate încă vreo 40 de lucrări. „Noi n-avem iubire mai mare / decît libertatea sub soare / și vatra acestui pămînt" — motto-ul acestor zile de concert a direcționat programele pe linia lucrărilor constituind ode generoase, unele chiar de proporții. Astfel, *Pentru-a noastră Românie* de V. Doboș (J. Gheliuc), distins cu mențiune, amintea verva modală și ritmică a lui Paul Constantinescu, arcuindu-se într-un joc plin de prospețime, cantata *Horia, Cloșca și Crișan* de C. Ursu, distinsă cu premiul Uniunii Compozitorilor, zugrăvea în tonuri grave povestea celor trei martiri, *Vatra milenară* de I. Pelearcă (Nicolae T. Nicolae) cînta duios veghea sub stemă etc. La fel, *Apărăm columne de lumină* de S. Eremia (J. Gheliuc), distins cu premiul I, folosind o paletă timbrală excelent construită, imniza măreția actului patriotic al apărării țării, mîndria și vitejia slujitorilor ei. Cîntecul *Cînd te cheamă țara* de C. Arvinte (M. Block), distins cu Premiul II, a avut darul unei rostiri mai luminoase, vesele, bazată pe prelucrarea în canon a unui pinten de joc popular. Am ascultat și un vibrant cîntec ostășesc, *Scut punem pieptul de militar* de L. Baci (T. Vasilescu), cu bucuria prezenței rare a acestui compozitor. Desigur că frumoasele impresii produse de cîntecele patriotice nu ar fi fost posibile fără prezența pe estrada de concert a Ansamblului „Doina" al Armatei, condus de S. Eremia, C. Popovici și Gh. Pópescu, a cărui cea mai mare mîndrie este, fără exagerare, formația corală.

Bineînțeles că acest colectiv, alcătuit din excelenți cîntăreți, este așteptat să redditeze un mai vechi obicei al său și anume concertele *a cappella*, în care poate demonstra, cu adevărat, înalta clasă profesională ce-l caracterizează !

În domeniul muzicii ușoare, problemele fiind ceva mai dificile, din punctul meu de vedere, aspectele privind originalitatea, conținutul profesional al limbajelor etc. trecînd deobicei neobservate, mă voi referi doar la cîteva lucrări, care au întrunit și aprecierile juriului. *Trandafiri pentru armata țării* de M. Țeicu (A. Grigoriu, R. Iorgulescu), lucrare distinsă cu Premiul I, a devenit șlagăr chiar din ziua concursului, amintindu-ne că tînărul compozitor este un răsfățat al concursurilor de cîntece militare, cărora le-a dăruit multe partituri inspirate, apoi *Iubitul meu cu ochi de cer albastru* de G. Grigoriu (A. Grigoriu, R. Iorgulescu), distinsă cu Premiul II, a fost foarte inspirat pusă în valoare de solista Marina Florea, *De strajă la hotarul liniștei* de I. Cristinoiu (A. Grigoriu, R. Iorgulescu), distinsă cu premiul III, a constituit un inspirat angajament pentru pace, balada *Te apăr și te cînt* de Alex. Mandy, distinsă cu Premiul Uniunii Scriitorilor, beneficiind, de asemenea, de o inspirată valorificare datorită solistului D. Anastasiu. În afara premiilor acordate, dintre celelalte melodii ascultate încerc totuși să atrag atenția și asupra a două partituri, pe care le socot inspirate : *Trei generații de ostași* de Camelia Dăscălescu (M. Block) și *Acolo-n sat...* de H. Mălineanu (J. Gheliuc). Prima era o inspirată evocare a datoriei ce animă generațiile de luptători în slujba aceluiași ideal patriotic, iar a doua, asemenea „stejarilor ce stau de strajă ca doi plăieși", melodiza nostalgic dorul, visul, rîul care curge-n pace...

FESTIVALUL CÎNTECULUI MUNCITORESC, PATRIOTIC ŞI REVOLUŢIONAR — EDIŢIA A III-A

Căutînd izvoarele cîntecului muncitoresc, primele manifestări ale genului care astăzi şi-a găsit împlinirile într-un prestigios festival, organizat de U.G.S.R., C.C. al U.T.C., C.C.E.S., Uniunea Compozitorilor şi Radioteleviziunea română, am găsit că această direcţie a cîntării corale a constituit un mijloc important de acţiune revoluţionară, cu efecte culturale notabile. Autori specializaţi în această cercetare fixează chiar trei perioade, legate de istoria generală a poporului nostru şi anume sfîrşitul secolului trecut, marcat prin înfiinţarea primelor colective corale muncitoreşti, apoi perioada interbelică şi cea nouă, desfăşurîndu-se în anii socialismului. Este semnificativ faptul că la 1868 un conducător al unui astfel de colectiv nota, unind sferele noţionale, că : „principiul cîntării şi al muzicii este armonia, armonia şi principiul fericirii şi al puterii societăţii şi al popoarelor întregi". Cu alte cuvinte, se intenţiona sădirea puternicelor trăsături revoluţionare şi prin cîntec. Lupta de transformare a clasei muncitoare în clasă pentru sine a înglobat şi fenomenul „armonizării" gîndurilor şi faptelor, pornind de la cîntec. Un steag al muncitorilor reşiţeni, demult reuniţi într-o grupare corală de acest gen, are înscris pe el : „Fierul cald, oţelul rece / Ziua, noaptea l-am tocit / Unul l-am lucrat cît zece / Pînă timpul a sosit / Să cîntăm cu voie bună / Doina noastră cea străbună". Firescul hranei spirituale din doina străbună, venind după îndelunga, solicitanta muncă, începuse să aibă un rol de mare însemnătate. G. Dima nota, în urma unei vizite la Lugoj : „M-am minunat azi văzînd uriaşele maşinării şi fabrici ce le aveţi dvs., dar mai mult admir frumoasa societate de cîntări ce v-aţi format". Egal, corul începuse să ocupe, alături de realizările profesionale, locul deosebitei atenţii. Sub îndrumarea organizaţiilor de partid, se ivesc, mai tîrziu, o seamă de ansambluri corale muncitoreşti, organizaţii în care un argument al luptei pentru dreptate era cîntul ! Ne imaginăm desigur imensul rost al lor, gîndindu-ne la forţa rostirilor, atunci cînd membrii lor erau adunaţi laolaltă, solidari, muncitori existînd şi luptînd pentru cauze comune. În noile condiţii sociale şi politice ale României socialiste, unele ansambluri devenite centenare s-au transformat în adevărate stindarde fluturînd pentru muncă şi viaţă, pentru înnobilarea spirituală, mobilizînd masele în vederea înfăptuirii sarcinilor, pentru atingerea celor mai importante obiective ale diferitelor etape stînd la baza făuririi societăţii socialiste multilateral dezvoltate. Anvergura fenomenului este maximă, gîndindu-ne doar la colectivele corale existente în brigăzile de muncă patriotică, în detaşamentele tineretului revoluţionar etc.

În cinstea Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, Festivalul şi Concursul cîntecului muncitoresc, patriotic, revoluţionar, au slăvit înaltul Forum al comuniştilor, în acelaşi timp cîntînd cei 40 de ani care s-au scurs de la Eliberarea patriei, ani de realizări istorice. Ca majoritatea festivalurilor dedicate cîntecului de tineret, ostăşesc etc. şi această sărbătoare s-a desfăşurat pe două profile : muzică corală şi muzică uşoară. Este important de subliniat că realizările respective, aparţinînd compozitorilor noştri, nu ar fi putut constitui obiectul atenţiei juriului alcătuit din personalităţi ale vieţii noastre culturale, prezidat de prof. univ. Nicolae Călinoiu, preşedintele Uniunii Compozitorilor şi rectorul Conservatorului „C. Porumbescu", dacă nu am avea un ansamblu deosebit de priceput, activînd în cadrul UGSR, cunoscutul colectiv de interpreţi de la „Rapsodia română", corul, orchestra şi estrada, care, astăzi, putem aprecia că a ajuns la nivelul la care poate să se angajeze în interpretarea oricărei partituri, indiferent de dificultăţile conţinute, cu maxim de reuşită. Aşa stînd lucrurile, ne putem explica cum şi prezentul tur de forţă, ca timp şi dificultate, a fost depăşit cu brio, corul lui A. G. Soroceanu, colectivul simfonic îndrumat de N. Ghiţă şi estrada condusă de A. Czako producînd impresii memorabile.

Şirul partiturilor corale a fost deschis cu avîntata declaraţie muzicală *Congresul comuniştilor români* de C. Arvinte (A. Cârstea), proiectînd în viitor certitudineaa izbîndei necondiţionate. I-a urmat cîntecul *E tinereţea noastră* de N. Costin, în care, la fel, înflăcărarea tinerească devenea un pivot sprijinind neclintit linia partidului şi a bravului nostru conducător. Două cîntece, în continuare, cîntau *Rodul muncii pe ogor* şi *Cununa rodului bogat*, aparţinînd autorilor M. Neagu (V. Cozma) şi C. Andrei (C. Constantinescu). Cu mijloacele corului de femei, sau cu cele ale corului mixt, compozitorii dezvăluiau, prin mijloace primordial folclorice, portretul ţării aflate în anii de lumină, sau belşugul roadelor, dedicate, de asemenea, floarei de dor, patriei. Original, tînărul compozitor V. Gruescu ne invita, după pilda poetului Alex. Andriţoiu, la un *Ecuator de mese*, adică la o cină a păcii cu toate popoarele. Dirijorul A. G. Soroceanu scrie şi muzică, de data aceasta el fiind prezent în concurs cu suavul *Cîntec de leagăn*, vehiculînd un melos blînd, sensibil. Muncitorii de pe şantierele ţării, brigadierii se oglindeau în cîntecul cu iz revoluţionar *Brigadieri ai ţării* de M. Neagu (I. Meiţoiu), avînd drept motto gîndul : „noi izbînzi ne sînt mereu legămînt !" În încheierea primului program al Concursului, a fost aşezată lucrarea care, după părerea mea, s-a constituit în cel mai bun cîntec al concursului : *Slavă clasei muncitoare* de Gh. Bazavan (I. Neagu). Compozitorul, cu braţul oţelit în gen, la fel ca cei cărora li se adresa partitura, construise un melos deosebit de inspirat, amintind doinele noastre, cu gîndul de a aduce pe scenă un imn al celor dedicaţi muncii, marilor eforturi şi izbînzi.

În a doua seară de concert, programul de muzică corală a fost deschis de lucrarea *Luceafăr nou străluce* de T. Bratu, în care compozitorul, venind cu bogata sa experienţă de autor de muzică de operă, punea melosul cantabil al corului şi al celor patru solişti la baza angajamentului ce şi-l iau oamenii muncii în noul Cincinal. Partitura constituia, în acelaşi timp, şi o chemare, la fel ca şi imboldul Luceafărului strălucind pe bolta ţării. A urmat un imn semnat de M. Neagu (V. Cozma), intitulat *Făurari de frumos*, în care harnicii muncitori declarau : „prin muncă, ţara o vom înălţa !" Tînăra compozitoare Daniela Mitu, prezentă, în ultimul timp, într-o serie de concursuri de muzică corală, a alcătuit pentru acest festival, împreună cu C. Stoica, miniatura *Maică ţară*, reunind jocul basmic cu dragostea de pămîntul natal, în partitură sensibilitatea şi măiestria fiind eficient puse în valoare de scriitura corală. Un alt marş al programului a fost *Ţară de vis şi de lumină* de N. Costin (V. Cozma), în care era cîntată cu inspiraţie „Vatra minunată, plai al frumuseţii româneşti". Dedicat muzicii corale, cu toate posibilităţile sale, compozitorul I. Miclea dă la iveală succesiv partituri cu diferite tematici, parcă cel mai mult fiindu-i apropiat limbajul de esenţă folclorică şi din acesta mai ales jocurile populare. *Mîndre ţesătoare*, noua sa partitură omagială, realizată în colaborare cu N. Constantinescu, cîntă munca avîntată, plină de elan şi voioşie : „drag ne este să zorim / ţesînd la războaie / patriei să-i dăruim / pîine în şuvoaie". În acelaşi timp, cîntecul laudă calităţile materne ale mîndrelor muncitoare, constituind o adevărată emblemă a acestui sector profesional. Corul de femei al ansamblului „Rapsodia română", într-o respiraţie largă, înfiorată, a prezentat

apoi un omagiu cald adus țării, izvorul atîtor bucurii, intitulat *Mulțumire către țară*, aparținînd lui C. Arvinte (M. Block), *Zidim sub cerul țării*, noua partitură aparținînd lui D. Stoian (A. Mircea), reunea un cuplet cu ritm revoluționar cu un refren plin de avînt și era dedicată ziditorilor columnelor de lumină. Apoi, cu *Sondorii*, Gh. Bazavan și D. Popescu Chiselet au alcătuit un inspirat imn al breslei, amintind jocurile noastre apăsate. Manevrînd cu multă abilitate masa corală, V. Gruescu a scris și el un cîntec plin de eroism, purtînd titlul *Vise de legendă*. Aici, istoria de ieri și de azi a patriei era povestită cu mijloace polifonice dense, dar pline de poezie. Programul coral al ansamblului s-a încheiat cu un imn-manifest aparținînd compozitoarei Irina Odăgescu Țuțuianu, *De pace-i însetat pămîntul*, inspirat de versurile lui I. Melinte. „Stă în puterea voastră oameni făclia păcii s-o slujim!" se auzea răspicat în această muzică vizînd marea accesibilitate.

Sectorul muzicii ușoare al Concursului a avut ca sprijin participarea unor soliști ce se bucură de o deosebită popularitate și apreciere. Este vorba de Marina Florea, Gina Pătrașcu, Doina Spătaru, Marina Scupra, Emilia Basarabeanu, Silvia și M. Dumitrescu, C. Constantiniu, D. Anastasiu, G. Sava, M. Spînoche, grupul vocal „Studio B" ș.a. Aria tematică a partiturilor prezentate a înscris, într-o largă cuprindere, omagiul plin de recunoștință față de președintele țării, angajamentul vibrant, înscrierea la întreceri entuziaste, oglindirea măreților înfăptuiri din anii socialismului etc. Metaforele lirice și sentimentele, uneori tensionate, alteori pline de nostalgie, cuceritoare, purtau cu ele, ritmat sau povestitor, depănat, mesaje foarte sugestive, angajante. *Floarea muncii, floarea vieții de* I. Cristinoiu (M. Block), *Ești țara mea de aur* de D. Mizrahy (A. Mircea), *Acestei țări, acestui timp* de Camelia Dăscălescu (M. Block), *Onoare ție, clasă muncitoare* de G. Grigoriu (M. Block), *Acum 40 de ani* de Alex. Mandy, *Popas către lume* de T. Sibiceanu (A. Cârstea), *Țara mea e țara hărniciei* de A. Giroveanu (A. Felea), *Cea mai frumoasă zi* de A. Czako (A. Grigoriu și R. Iorgulescu) s-au constituit într-un mănunchi de realizări muzicale, de cele mai multe ori melosul lor depănîndu-se mioritic, adică îmbrăcat în cea mai convingătoare haină patriotică. Desigur, exagerările născute din dorința de a cînta cu multă specificitate munca (vezi cîntecul *Tranzistorii* de A. Czako, purtînd un imposibil text poetic) e de dorit să fie ocolite pe viitor! Lucrările în afara concursului ne-au amintit, mai întîi, că avem și compozitori dedicați muzicii ușoare instrumentale, activînd, pe undeva, în afara cererii imediate. *Excursie pe Calea albastră* de R. Bartzer a avut darul să încînte prin frumoasa concepție orchestrală, alăturînd cu abilitate planuri și timbre. De asemenea, *Minerii* de L. Profeta (E. Frunză) și *Brigadieri ai tinereții românești* de H. Mălineanu (H. Negrin), cîntînd „vigoarea țării", s-au constituit în realizări pline de atracție, dinamice și cuceritoare. Cu ocazia recentei ediții a festivalului, am mai apreciat și ținuta la care ansamblul de estradă „Rapsodia română", condus cu mînă sigură de A. Czako, a știut să-și îndeplinească rolul, demonstrîndu-ne că se constituie într-o certă împlinire a anilor noștri. Palmaresul concursului a dăruit, cu bogăție, așa cum era de așteptat, lauri partiturilor semnate de T. Bratu, C. Arvinte, V. Gruescu, M. Neagu, Gh. Bazavan, Daniela Mitu, I. Miclea, G. Grigoriu, A. Giroveanu, I. Cristinoiu, Camelia Dăscălescu, D. Mizrahy, T. Sibiceanu, A. Czako, I. Tudor, stîrnindu-ne interesul, în același timp, pentru ediția viitoare a concursului, care a devenit parte integrantă, permanentă, a culturii noastre noi.

Anton DOGARU

ZILELE CULTURII SOVIETICE ÎN R. S. ROMÂNIA

Festivitatea de deschidere a „Zilelor culturii sovietice" organizată la Opera Română din București a inclus un concert susținut de Orchestra de cameră a Filarmonicii de Stat din Moscova condusă de violonistul Victor Tretiakov — artist al poporului al R.S.F.S. Ruse — avînd în program lucrări ale compozitorilor J. Rääts, W. A. Mozart și D. Șostakovici.

Concertul pentru orchestră de cameră de J. Rääts — președinte al Uniunii compozitorilor din R.S.S. Estonia — prima lucrare din program, opus tripartit de construcție clasică, relevă concepția ciclică a compozitorului, tema Allegro-ului din prima parte fiind adusă, ca o concluzie, în finalul concertului. Elaborată din microcelule tematice bine reliefate ritmic și melodic, celule ce vor fi valorificate pe parcursul dezvoltării simfonice, lucrarea capătă o deosebită unitate, ecourile modal-folclorice reverberînd din etosul sonor al întregului Concert.

În interpretarea excepțională a orchestrei de cameră moscovite dirijată de Victor Tretiakov, a cărui sensibilitate se transmite acestei orchestre de virtuozi, *Concertul pentru orchestră de cameră* de J. Rääts, îndelung aplaudat sub cupola Operei Române, este o lucrare a cărei valoare și forță expresivă o propulsează între creațiile de referință ale muzicii sovietice contemporane, Concert pe care am dori să-l ascultăm și în stagiunile orchestrelor noastre.

Figură proeminentă a vieții muzicale sovietice, Victor Tretiakov, în dublă ipostază de interpret și dirijor, așa cum o pretindea în epocă partitura mozartiană, a „recreat" conform principiilor estetice interpretative enesciene *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 4 în re major K. V. 218*. Tonul delicat, sonoritățile clare — rezultat al structurilor extrem de precise și al dozajelor exacte în dialogul solist-orchestră —, creșterile dinamice perfecte, toate acestea converg spre o expresivitate clasică, sobră, sînt cîteva din coordonatele estetico-muzicale care au făcut ca interpretarea artiștilor sovietici să constituie un model de înaltă măiestrie creatoare.

Preludiu pentru orchestră de cameră de D. Șostakovici, interpretat cu emoție și dragoste, cu incandescența marilor trăiri spirituale a încheiat simfonicul de pe scena Operei Române atestînd cuvintele pe care însuși marele compozitor le rostea apreciind acest excepțional colectiv artistic: „Orchestra de cameră din Moscova reprezintă o uimitoare perfecțiune a interpretării muzicii", la care am adăuga noi, mai ales atunci cînd concepția dirijorală aparține unui mare maestru, V. Tretiakov.

Cea de a doua parte a spectacolului inaugural a fost susținută de grupul „Stelele baletului sovietic". Unitatea programului coregrafic, alcătuit din tablouri de gen diversificate ca stil, epocă, rezonanță multinațională — R.S.F.S. Rusă, Bielorusă, Kirghiză, Armeană, Lituaniană, Ucraineană — a fost creată de măiestria desăvîrșită a artiștilor sovietici, a căror artă coregrafică, vizînd perfecțiunea, de o extremă originalitate este recunoscută în întreaga lume. Cu profunde rezonanțe umane, momentele coregrafice diferite ca genuri muzicale — Adagio din actul al II-lea al baletului *Lacul lebedelor*, coregrafia L. Ivanov și *Grand pas de deux* din baletul *Don Quijote* de L. Mincus, coregrafia M. Petipa, în interpretarea desăvîrșită a Nadejdei Pavlova și a lui Viaceslav Gordeev, artiști ai poporului ai R.S.F.S.R., *Oceanul și perlele* pe muzica lui T. Puni, coregrafia A. Gorski, beneficiind de convingătoarea interpretare a balerinului Sabirjan Iapparov, artist al poporului al U.R.S.S. împreună cu N. Rogozina și N. Antonova — au constituit momente de supremă expresie coregrafică, publicul răsplătind cu îndelungate ovații evolu-

ţia maeştrilor sovietici. Strălucitoarea scenă din baletul „*Ciolpon*“ de M. Rauhverger, concepută de Aisîlu Tokombaeva şi Ciolponbek Bazarbaev — artişti ai poporului din R.S.S. Kirghiză —, dramaticul *Adagio* din baletul *Facerea lumii* de A. Petrov, coregrafia V. Elizariev, interpretat de Natella Dadişkiliani şi Vladimir Komkov, artist emerit al R.S.S. Bieloruse, tabloul din baletul *Legenda iubirii,* muzica A. Melikov, coregrafia I. Grigorovici, interpretat de Valentina Ganibalova, artistă emerită a R.S.F.S. Ruse şi Igor Petrov, sau tabloul *Ape de primăvară* pe muzica lui S. Rahmaninov, coregrafia A. Messerer, interpretat cu virtuozitate de Nina Stoian, artistă a poporului R.S.S. Ucrainiene şi Serghei Blonski, au fost şi vor rămîne pentru publicul român sărbători de bucurie estetică, sala Operei bucureştene răsunînd de aplauze timp îndelungat după cortina finală, omagiu sincer adus originalităţii, talentului, muncii artiştilor sovietici.

★

Miercuri 31 octombrie 1984 a avut los la sediul Uniunii compozitorilor şi muzicologilor o întîlnire a delegaţiei sovietice — alcătuită din compozitorii Alexandr Fliarkovski, conducătorul delegaţiei, muzicologul Marina Filatova, compozitorul Roman Ledeniov şi tînărul compozitor Tolib Şahidi —, cu muzicologi şi un grup de compozitori de frunte români. Tema „Mesajul revoluţionar al creaţiei muzicale“ a permis un interesant schimb de idei avînd drept scop cunoaşterea reciprocă a culturilor muzicale din cele două ţări vecine şi prietene.

În cuvîntul de deschidere muzicologul Dr. Vasile Tomescu a arătat că această temă are profunde rădăcini în arta muzicală românească, ea constituind „raţiunea de a fi a culturii muzicale din ţările noastre socialiste“, una din problemele creaţiei muzicale în contemporaneitate constituind-o dezbaterea relaţiilor dintre mesajul revoluţionar şi creaţia muzicală în cele mai noi şi mai complexe aspecte actuale.

Odată cu salutul cordial transmis compozitorilor şi muzicologilor români din partea celor sovietici, compozitorul A. Fliarkovski a subliniat actualitatea temei puse în discuţie, una din cerinţele artei sovietice fiind aceea de a putea deveni un bun al întregului popor. În acest sens, oaspetele sovietic a arătat că operele cu acest mesaj străbat timpul, exemplificînd cu repunerea în scenă la Moscova, după 57 de ani de la premieră, a primului oratoriu sovietic compus în 1927 de un grup de compozitori sovietici intitulat *Procol*, oratoriul *Drumul lui Octombrie*. Această lucrare, mergînd pe cooordonatele unei mari accesibilităţi, conformă cu tradiţia şcolii muzicale ruse, a fost adusă în faţa publicului sovietic în formula regizorală a premierei din 1927, artiştii redînd atmosfera ardentă a acelor ani.

Urmărind să demonstreze modalităţile profunde de implicare a mesajului revoluţionar în paginile de creaţie muzicală sovietice, muzicologul Marina Filatova a susţinut o interesantă dizertaţie, motivaţia ideilor expuse fiind subliniată printr-un număr mare de exemple muzicale din creaţia a opt compozitori sovietici reprezentativi.

„Tema revoluţiei transpare ca un fir roşu de-a lungul întregii noastre creaţii, indiferent de gen, teatru, literatură, muzică“ a afirmat distinsul muzicolog Marina Filatova, constituind o permanenţă a mesajului artistic de-a lungul epocilor stilistice, stimulată de variaţiile naţionale, începînd cu marii clasici ai culturii sovietice : Prokofiev, Şostakovici, Haciaturian, Kabalevski, rezonînd şi în paginile compozitorilor din tînăra generaţie.

Diversitatea de genuri (cantate, simfonii, cîntece, balete, oratorii), căile diferite de abordare, au permis crearea unor opere valoroase, cu puternice trăsături stilistice personale cum sînt *Simfonia Sevastopolului* de Boris Ceaikovski, lucrare modală ce alternează sonorităţile aspre cu cele ale unui coral rus, ecourile eroice revenind în finalul lucrării, sau Poema pentru solişti, cor şi orchestră *Oastea lui Igor* de Roman Ledeniov, în care stilul neoclasic se îmbină cu melodicitatea tipică folclorului rus.

În muzica sovietică dictonul mesaj muzical-revoluţie îşi găseşte o varietate de rezolvări în specificitatea folclorică multinaţională, deosebit de interesante fiind exemplificările din opera balet *David Sasun* de compozitorul armean Edgar Ohanezian (fragment elaborat pe un cîntec vechi armean) sau muzica aspră redînd un ancestral ritual estonian din cantata *Călirea fierului* de compozitorul estonian Tormis Velio. Fragmentul din dramaticul oratoriu *Şi lumea ne priveşte* de A. Fliarkovski, caracterizat de o melodicitate simplă ce capătă astfel o expresie de confesiune gravă, cel din oratoriul lui Gaziz Jubanov, *Lenin,* sau exemplificările din *Cantata* lui Alexandr Davidenko şi Rodion Scedrin, oratoriul *Lenin în inima poporului,* au confirmat măiestria creaţiei muzicale sovietice, forţa ei de penetraţie în viaţa muzicală contemporană.

Luînd cuvîntul, muzicologul Octavian Lazăr Cosma a evidenţiat modul în care şi compozitorii români de frunte au abordat tematica patriotic-revoluţionară creînd opere demne de a străbate timpul, în acelaşi spirit intervenind şi folcloristul Eugenia Cernea.

Mulţumind distinşilor soli ai creaţiei şi muzicologiei sovietice pentru valorosul schimb de idei, muzicologul dr. Vasile Tomescu a relevat atmosfera de profundă efervescenţă creatoare generată de apropiata deschidere a lucrărilor Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, moment de seamă căruia oamenii de cultură români îi dedică lucrări de valoare în diverse genuri.

În încheierea întîlnirii, compozitorul A. Fliarkovski a anunţat că la Moscova se organizează cel de al VI-lea festival al muzicii, sub egida Uniunii compozitorilor din Moscova, comisiile simfonice urmînd a alege lucrările ce vor fi prezentate în festival, una din temele principale fiind muzica patriotică. La acest festival precum şi la alte manifestări similare sînt aşteptate şi lucrările compozitorilor români, consolidîndu-se astfel relaţiile culturale, de prietenie, ce leagă cele două ţări socialiste.

★

În deschiderea concertului de muzică de cameră organizat de Uniunea compozitorilor şi muzicologilor la Muzeul de artă al R.S.R., miercuri 31 octombrie 1984, concert cuprinzînd lucrări ale compozitorilor sovietici interpretate de artişti români, muzicologul Petre Codreanu a reliefat succint cîteva din coordonatele stilistice cu caracter general ale etosului muzical sovietic, apreciind varietatea genurilor, densitatea în conţinut a acestora, bogăţia substanţei melodice de o multinaţională penetraţie folclorică.

Programul concertului, al cărui promotor a fost pianista Ilinca Dumitrescu, a cuprins lucrări de diferite straturi stilistice, în intenţia pianistei fiind crearea pe parcursul serii a unei imagini de ansamblu a creaţiei componistice sovietice, o arcuire generoasă pornind din paginile lui Serghei Prokofiev pînă la tînărul compozitor Tolib Şahidi. Au fost relevate, graţie acestei alăturări de lucrări, direcţiile majore urmărite de şcoala componistică sovietică, fiind evidenţiată totodată diversitatea stilistică, originalitatea gîndirii fiecărui compozitor în parte.

Prezentă pe podium în şase din cele opt lucrări ale concertului cameral, tînăra solistă a Filarmonicii ploieştene şi-a impus viziunea interpretativă imprimînd concertului o notă de înalt profesionalism. Interpretările de o sobrietate rafinată ale partiturilor au fost construite cu inteligenţa urmăririi detaliilor muzicale celor mai profunde ale opusurilor. Atît în cele Patru piese din suita *Romeo şi Julieta op. 75* de S. Prokofiev, în *Toccata pentru pian* de A. Haciaturian cît şi în cele *Şapte piese pentru pian* de Tolib Şahidi — dedicate Ilincăi Dumitrescu —,

arta interpretativă a tinerei pianiste, mergînd pe coordonatele şcolii pianistice ale lui Dinu Lipatti — de cizelare a sunetului, de epurare a acestuia de orice adaus —, a fost remarcabilă, notabile fiind de asemenea realizarea dozajelor, eşafodarea stilistică a fiecărei lucrări în parte.

Suita pentru oboi şi pian de Vasilii Zagorski — preşedinte al Uniunii compozitorilor din R.S.S. Moldovenească — executată în primă audiţie de oboistul Adrian Petrescu, la pian Nicolae Licareţ, a relevat auditoriului posibilităţile de mixaj ce se pot realiza între melosul modal şi devenirile acestuia în exprimări sonore seriale, punctualiste. Dialogul între cele două instrumente evidenţiază aceste modalităţi de gîndire cu sunete, ce traversează spaţii omofone, linearităţi melodice polifone, zone de tronsoane seriale şi punctualiste, rafinamentul şi discreţia timbrală caracterizînd întreaga suită.

Elev al lui A. Haciaturian, compozitor care spunea discipolilor săi „bazaţi-vă pe folclorul vostru", Tolib Şahidi a dorit să exprime în suita sa, *Şapte impresii din copilărie*, miniaturi ce formează datorită motivelor ce trec dintr-o secţiune în alta un tot unitar, ritmurile mixte, substanţa muzicală, izvorînd din intonaţiile folclorice proprii Tadjikistanului. Această configuraţie modală ce converge (secţiunea a patra) spre o pînză sonoră cromatică densă (tip textură) este pusă în dialog cu o modalitate sonoră consonantică, în stil neoclasic. Alternanţa dintre aceste două forme de gîndire cu sunete a creat senzaţia unei dialogări stilistice interesante, construcţia spaţializată a melosului sonor fiind deosebit de bine realizată, în primă audiţie absolută, de Ilinca Dumitrescu.

Soprana Sanda Şandru, acompaniată de Ilinca Dumitrescu a interpretat cu acurateţe şi emoţie *Trei cîntece penru soprană şi pian* ale compozitorului R. Glier, urmărind să redea complexitatea liniei melodice rafinate, strîns legată de expresia poetică, atît de bine realizată de clasicul sovietic.

Versurile poetului Lermontov, comentate muzical cu deosebită sensibilitate de marele maestru al muzicii vocale sovietice Gheorghi Sviridov în ciclul de *8 cîntece pentru mezzosoprană şi pian* au fost interpretate, în primă audiţie, de Adina Iuraşcu şi Ilinca Dumitrescu, cîntăreaţa alegînd trei lieduri din întregul ciclu şi anume *Pînza ; Ca bolta cerului privirea ta străluce ; Portret N. N.* Inegalabila originalitate a marelui compozitor, fuziunea delicată a muzicii cu textul exprimînd acel profund şi complex etos al spiritului rus inconfundabil, toate acestea au răsunat în interpretarea artistelor noastre, pe care sperăm să le reascultăm într-un nou concert cîntînd integral ciclul de lieduri.

Tihon Hrennikov, cu cele *Trei piese pentru vioară şi pian* op. 26 — *Ditiramb, Intermezzo, Dans* — a adus prin contrast în sala concertului o sonoritate dinamică, creată prin folosirea transfigurată a ritmicii ruse, grefată pe linii melodice generoase, prelucrarea savantă a acestei substanţe muzicale, în maniera stilistică proprie maestrului, neîmpietînd asupra perceperii prompte a auditorului. Foarte bine cîntată, în spirit şi cu vervă, suita a fost interpretată de tînărul violonist Mircea Călin şi pianista Ilinca Dumitrescu.

Sextetul elegiac (Andante, Allegro, Sostenuto) aparţinînd compozitorului Roman Ledeniov, ultima lucrare a concertului a fost interpretată de ansamblul *Concerto* al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dirijat de Dorel Paşcu Rădulescu, tînărul dirijor fiind cunoscut pentru pătrunderea cu care se apleacă asupra partiturilor contemporane, interpretarea elevată a sextetului confirmînd-o.

Elaborat într-o manieră neo-clasică, a jocului consonantic în care celulele melodice tematice mici, pulsînd la diferite voci, converg spre stratificări sonore dense, cu delicatul Allegro — construit tripartit într-o alternanţă de pedale ritmice pe care se aşează polifonii mergînd spre densificări sonore — lucrarea, încheiată omofon pe un acord perfect major, ca o nostalgie a consonanţelor —, evidenţiază o subtilă tehnică de compoziţie pusă în slujba unei extreme sensibilităţi, după cum ne-a relevat-o întregul concert alcătuit din pagini muzicale ale compozitorilor sovietici.

★

Am avut din nou satisfacţia estetică de a asculta sîmbătă 3 noiembrie 1984, la Ateneul Român, concertul orchestrei de cameră moscovite sub conducerea lui Victor Tretiakov, care a cuprins în program, pe lîngă *Concertul în Re major* de Mozart în propria-i interpretare, *Simfonia nr. 29 în La major* şi *Simfonia nr. 40 în sol minor*. Magistrala interpretare a acestei orchestre de excepţie care a făcut să răsune de aplauze îndelungate sala arhiplină a Ateneului s-a datorat viziunii dirijorale — cu accente dramatic — romantice, imprimate mai ales în *Simfonia în sol minor* —, extremei sensibilităţi proprii marelui artist Victor Tretiakov.

De asemenea, în Sala Mare a Palatului R. S. România, duminică 4 noiembrie 1984, am revăzut spectacolul în exclusivitate coregrafic, realizat de grupul „Stelele baletului sovietic", reconfirmîndu-se cu acest prilej aprecierile elogioase pe care publicul şi oamenii de artă şi le-au format despre minunaţii artişti sovietici.

★

În concertul festiv de închidere a Zilelor culturii sovietice în R. S. România, organizat marţi 6 noiembrie 1984, în sala Ateneului Român am urmărit o strălucită eterofonie a dimensiunilor artistice ce formează bogăţia întregii vieţi muzicale a unui popor, de la etnofonia cîntecului şi dansului popular multinaţional, pînă la lucrări de Glinka, Ceaikovski, Borodin, Rimski Korsakov, Prokofiev, Krapivniţki, Tulikov.

„Unisonul" care a vibrat magistral în întregul edificiu estetic al concertului, a fost înaltul profesionalism, virtuozitatea, talentul de excepţie al artiştilor muzicieni şi coregrafi. Valeri Gheorghiev — distins cu Premiul I la Concursul Internaţional „Fundaţia Herbert von Karajan" — la pupitrul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române, împreună cu soliştii Bulat Minjilkiev — bas, artist al poporului al U.R.S.S. —, Bela Rudenko — soprană, artistă a poporului U.R.S.S. —, Olga Teriuşnova, Serghei Leiferkus — bariton, artist al poporului al R.S.F.S.R. — violonistul Ruben Agaronian — artist al poporului al R. S. S. Armene —, Alexandr Slobodianik — pianist, artist emerit al R.S.F.S.R. —, au imprimat primei părţi a manifestării viziunea lor interpretativă caracterizată prin forţă de sugestie expresivă, pregnanţă ritmică, inteligenţă creatoare.

Partea a doua a concertului a fost susţinută cu vervă şi autenticitate folclorică de reputatul ansamblu popular rusesc academic de stat „Piatniţki" sub conducerea artistului poporului al R.S.F.S.R. Valentin Lebaşov, coregrafia Tatiana Ustinova — artistă a poporului U.R.S.S., maeştri de cor G. V. Fufaeva şi V. Sigalov, dirijor I. F. Oblîkin. Contribuţia artistică a solistului Boris Nicolaev a fost deosebit de valoroasă, răsplătită cu îndelungi aplauze de publicul bucureştean.

Prin bogăţia şi diversitatea creaţiilor, prin înaltul nivel interpretativ, solii artei muzicale şi coregrafice sovietice — compozitori, interpreţi şi muzicologi — prezenţi în manifestările de la Bucureşti şi din ţară, au asigurat acestora valoarea unor adevărate evenimente artistice de prestigiu internaţional.

Tanţa DIACONESCU

ZIUA INTERNAȚIONALĂ A MUZICII

Concertul formației „Musica Nova"

Un nou concert al formației „Musica Nova" a marcat, la 1 octombrie 1984, alături de alte manifestări interesante, „Ziua Internațională a Muzicii" sub cupola Atenului Român. Întrucît s-au împlinit 19 ani de la prima apariție în viața noastră de concert a formației „Musica Nova", este (credem) inutil să mai vorbim de „experiență", „maturitate", „rodaj îndelung în tehnicile muzicii contemporane" etc. Remarcabilă este longevitatea formației, dar mai ales *continuitatea* și *frecvența* impulsurilor pe care, în toți acești ani, „Musica Nova" le-a dat, prin concertele sale, muzicii de cameră românești. Impulsuri spre autodefinire limpede și pregnantă, spre afirmare curajoasă și conștientă la valoarea celor propuse, impulsuri *vitale* pentru interpretarea și componistica de gen a generațiilor contemporane. Impresionant de multe partituri s-au născut în preajma formației, compozitorii fiind stimulați nu doar de certitudinea fără fisură a unei interpretări ireproșabile, ci și de ideile proaspete, îndrăznețe, de spiritul critic, deschis spre inovație și motivat criterologic (deci viguros în selecție) care compun, alături de darurile muzicale, amprenta inconfundabilă — *Musica Nova*. În concertele susținute în țară și în turneele (numeroase) întreprinse peste hotare, formația a alcătuit zeci de programe de muzică românească, fiind mesagerul avizat și dăruit al ultimelor împliniri componistice sau al valorilor durabile ale creației românești moderne. Și iarăși, vorbind în acest context despre „Musica Nova", remarcabilă este (și în cazul de față nu mi se pare superfluă insistența în zona înaltă și pretențioasă a superlativelor ! !) *dragostea* pentru muzică, marele sentiment care „deformează" existența cotidiană a celor posedați de el și le marchează destinele. „Musica Nova" a trăit și trăiește cu acest sentiment, care este mai mult decît o motivație exterioară (a unor apariții pe scenă, aprecieri în presă etc.), mai mult decît devotament, abnegație, trudă ; este ca o veșnic nepotolită foame interioară de muzică, în tot ce înseamnă ea de la o primă citire a partiturii, la munca asiduă pentru a o construi, pentru a „o supune și a i se supune", și pînă la respirația în ritmul înfăptuirilor finale dintr-o interpretare în public. Toate aceste „date caracterologice" sînt ale grupului „Musica Nova", tot așa cum îl definesc pe omul și muzicianul de excepție care este Mircea Opreanu, conducătorul neobosit în entuziasm și muncă ! (pentru că în această formație *se muncește*, realitate iarăși remarcabilă și care „se vede"...) în toți acești 19 ani. Și cei care, depunînd în arena muzicii de cameră armele unor posibile înfruntări solistice și culegînd împreună laurii pentru *Musica Nova* (deci pentru muzica nouă...) sînt, de cîțiva ani, Cristina Ungureanu (vioara II), Marius Ungureanu (violă), Anca Vartolomei (violoncel) și mai recent, Leontin Boanță (clarinet) și Mihai Vîrtosu (pian). Cu toții, muzicieni „posedați" de muzică, de frumusețea și noblețea a ceea ce fac în virtutea marelui sentiment.

Programul concertului dedicat Zilei Internaționale a Muzicii a cuprins patru lucrări, dintre care trei prime audiții aparținînd unor tineri compozitori în plină (și chiar deplină) afirmare. Selectarea *Cvartetului de coarde* de Sabin Drăgoi nu s-a datorat doar dorinței de a marca împlinirea a 90 de ani de la nașterea compozitorului, ci și frumuseții intrinseci a lucrării (care în 1922 obținea Premiul de compoziție „George Enescu"). Uiilizînd o recuzită postromantică (fără, încă, recognoscibila transgresie înspre spațiul românesc) — cultivarea penumbrelor, a jocurilor dinamice alunecoase dar ne-șocante, a unui tematism continuu, construit în volute ample — lucrarea (o experiență componistică de tinerețe, dar reușită, în felul primei Simfonii enesciene) a oferit muzicienilor-interpreți un spațiu propice sondărilor expresive mult-nuanțate în zona nostalgicului, a unui sentimentalism dulce, salvat însă de tentația „patetismelor".

În *Quasi Cadenza* pentru vioară-solo — de Liana Alexandra — virtuozitatea și libertatea compunerii proprii unei „cadenza" se mariază perfect cu materialul sonor de sorginte modal-consonantică, rezultanta fiind, în planul expresiei, o luminozitate aparte, o frumusețe care este a liniștii interioare și a reveriei (semnalele incitante la un dialog „dramatic", tensionat, nu lipsesc, dar sînt lăsate în urmă de torentul „afirmativ"). Mircea Opreanu în postură solistică a rezumat condensat (și de astă dată) atributele de excepție ale interpretării întregii formații.

În cel de al doilea *Cvartet de coarde* (lucrare de matură reflecție și revelatorie autodefinire componistică) Vlad Opran pledează pentru virtuțile naturale ale lumii sonore investigate în etapele (distincte în voita lor continuitate) unui demers cognitiv și recuperativ, ulterior. Ieșirea din cosmosul „ideilor pure" este motivată de pătrunderea patosului, a ritmului structurat — în amorf, a melodiei individualizatoare — în melosul egal cu sine. Demersul este simetric, recîștigarea atributelor primare (acum „rîvnite") instalîndu-se ca statut (imuabil, neconflictual) într-o prelungă cadență consonantă, semn (aici) al împăcării ființei cu sine.

Apelînd programatic la modalități distincte de discursivitate (monodie, polifonie...) într-o înlănțuire diacronică, Irina Hasnaș — în lucrarea *„Evolutio"* pentru clarinet, pian și trio de coarde — pleacă de la un tip de melodie zig-zagat, cu relief „ascuțit" (remarcabil moment de solo-clarinet, atît componistic, cît și interpretativ — cu Leontin Boanță), pentru a ajunge, prin acumulări, dispersări și apoi decantări, la melodia sintetizatoare a unui melos modal, de un căutat diatonism, a cărui frumusețe (cu nuanțe idilice, folclorice, dar mai ales „statornice") este, ca și în precedentele două lucrări, semnul recîștigării unui traseu vital-neconflictual, statutar.

Carmen CÂRNECI

Deschiderea stagiunii Operei Române

Marcată printr-un concert extraordinar de „canto", deschiderea stagiunii Operei Române ne-a oferit, de fapt reluarea unui succes repurtat în recentul turneu efectuat în U.R.S.S. Este vorba despre un buchet de pagini îndrăgite din literatura lirică destinată vocii, orchestrei sau corului. A fost, cu adevărat, un concert revelator pentru forțe neștiute ale operei, cum ar fi, spre exemplu, cazul orchestrei care a făcut cu această ocazie dovada unui ansamblu sudat, bine acordat temperamental ; pregătirea ei deosebită pentru acest spectacol stă mărturie talentului și muncii unuia din muzicienii care și-a propus să scoată orchestra din penumbra fosei : compozitorul și dirijorul Cornel Trăilescu. Sub bagheta sa am audiat o versiune a primei rapsodii enesciene ca și uvertura operei *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Cel de al doilea solist al serii a fost corul, lucrat în cele mai mici amănunte de Stelian Olariu. Dozările infinitezimale cu nuanțele scăzute abia perceptibile, tunetul plin al fortissimelor și dicția perfectă au fost calități puse în valoare de partiturile lui Ceaikovski, Weber, Verdi sau

Baritonul cu „voce de aur", Nicolae Herlea, ne-a acaparat din nou atenţia dînd, pe viu, o lecţie de crez artistic în aria din *Andreea Chénier* de Giordano. I-au urmat linia Elena Grigorescu într-o arie din *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu (acute strălucitoare, dicţie impecabilă), Rodica Mitrică Bădîrcea (voce rotundă, volum şi nuanţe dramatice, în cunoscuta Habaneră din *Carmen* de Bizet) şi Pompei Hărăşteanu, perfect pliat partiturii lui Doru Popovici *(Interogatoriul din zori)*. Într-o formă mai slabă decît deobicei, Silvia Voinea (Doina Stăncuţei din scena lirică *La seceriş* de Tiberiu Brediceanu şi aria clopoţeilor din *Lakmé* de Delibes). Tenorului Florin Georgescu (aria din *Boema),* această voce în care ne punem speranţe (atîtea alte promisiuni ne-au fost spulberate în timp) îi recomandăm o mai atentă drămuire a forţelor şi o muncă mai susţinută pentru ca anii ce vor urma să infirme leit-motivul „Nu avem tenor, ce să facem ! ? !" (deşi cu o floare nu se face primăvară).

Spectacolul inaugural al stagiunii, certă reuşită, s-a încheiat cu finalul operei *Bălcescu* de Cornel Trăilescu, pagină căreia i-au dat glas soliştii Nicolae Constantinescu, Elena Grigorescu, Mihaela Agachi, Nicolae Bratu şi Nicolae Andreescu.

Carmen STOIANOV

Gheorghi Dimitrov la pupitrul Filarmonicii bucureştene

Parcă o altă orchestră a fost cea care a făcut să vibreze joi 20 septembrie 1984 sala Ateneului.

Era din nou acea Filarmonică sensibilă la cea mai mică fluctuaţie a expresiei muzicale, capabilă să parcurgă o arie dinamică de mare întindere, să sesizeze nuanţe ale intenţiei dirijorale, în sfîrşit să facă din partitură acel ceva viu care poate parcurge distanţa compozitor-interpret-public.

Magicianul se numeşte Gheorghi Dimitrov — muzician de aleasă ţinută şi de o profundă seriozitate artistică. Dirijorul pe care ţara vecină şi prietenă ni l-a dăruit pentru cîteva minunate seri — ştie să facă să strălucească culorile instrumentelor în toată splendoarea unei orchestraţii luxuriante cum a fost cea a dansului din opera *Salammbô* de Veselin Stoianov. Bagheta sa pune în valoare individualitatea fiecărui membru al orchestrei, dîndu-ne prilej să ne bucurăm de calităţile şi personalitatea unor valori ale orchestrei bucureştene.

Era într-adevăr reconfortant să vezi cum orchestra ieşise din acea atmosferă de indiferenţă blazată care părea adesea că o cuprinde ca un mucegai periculos, să simţi participarea la fiecare frază, la alcătuirea fiecărui sunet, să vezi cum renaşte acea unică bucurie de a face muzică şi de a o comunica.

Dan Atanasiu, protagonistul *Concertului nr. 1 pentru pian şi orchestră* de Brahms ne-a convins din nou de autenticitatea talentului său printr-o interpretare matură, interiorizată, exploatînd lirismul şi complexitatea scriiturii brahmsiene. Aflat pe un drum în certă ascensiune, cu o tehnică sigură şi bine stăpînită, pianistul nu vrea niciodată să facă demonstraţie de virtuozitate, chiar în fragmentele care l-ar putea tenta la o etalare a strălucirii pur tehnice.

Izbucnirile dramatice sînt integrate unui joc de tensiuni interioare, de umbre şi nelinişti, de întrebări care ies în exterior doar atunci cînd intensitatea lor dusă la paroxism nu mai poate fi înfrînată. În mod ciudat însă, partea a II-a a *Concertului,* deşi favorizînd climatul de lirism puternic interiorizat pe care l-a impus interpretul, a părut prea puţin variată coloristic, cu o paletă expresivă nu suficient de nuanţată. Se poate vorbi la Dan Atanasiu de o interpretare echilibrată şi logic bine condusă, de o anume originalitate a punctului de vedere artistic. Pianistul a avut şi avantajul de a fi secondat de bagheta dirijorului bulgar, care a făcut din „acompaniamentul" său o adevărată demonstraţie de măiestrie dirijorală, de capacitate de adaptare a stilului său la punctul de vedere al solistului. S-a realizat astfel o versiune interpretativă a *Concertului nr. 1 pentru pian* de Brahms, de o perfectă unitate artistică, de o continuitate a expresiei pe care din păcate ne-am dezobişnuit s-o întîlnim prea des pe scenele noastre. Dimitrov ştie să preia fraza de la exact acelaşi nivel dinamic pe care l-a părăsit solistul, s-o continue în acelaşi spirit, să construiască edificiul lucrării într-o perfectă colaborare cu pianistul.

În interpretarea *Simfoniei a V-a* de Ceaikovski, am simţit parcă renăscînd spiritul lui Celibidache — acea suplete a frazării care îmbină o aparentă libertate a „ducerii" liniei melodice cu echilibrul unei logici perfect riguroase cu ea însăşi. Gheorghi Dimitrov e un artist în a cărui personalitate sînt fericit reunite datele unui temperament puternic, ale unei imaginaţii coloristice de mare anivergură cu o ştiinţă dirijorală extrem de precisă şi eficientă, dispreţuind gestul spectaculos.

Sperăm din toată inima că bagheta sa va reveni la pupitrul filarmonicii capitalei noastre şi, dece nu, şi al altor orchestre din ţară şi salutăm prilejul contactului cu una din preţioasele valori ale artei muzicale bulgare.

Maia CIOBANU

Mihai Brediceanu — Giovanna de Liso Vaio

Simfonicele filarmonicii bucureştene din 11—12 octombrie au atras un numeros public în sală prin două elemente : program de deosebită diversitate şi un interesant nume oaspete, cîntăreaţa italiană Giovanna de Liso Vaio. *O noapte pe muntele pleşuv* de Musorgski, creaţie mai rar prezentă pe afişele noastre, s-a bucurat de o interpretare subliniind valenţele stilistice deosebite ale muzicii. Cu alte cuvinte, am surprins acea înclinare a dirijorului Mihai Brediceanu, secondat cu promptitudine de întreg colectivul orchestral, spre desprinderea elementului coloristic în armonie (în accentuarea dinamică a momentelor interesante, particulare armonic) şi în orchestraţie. Este aceasta o cale valabilă de interpretare a ceea ce se înţelege prin programatism muzical, cale netrădînd spiritul partiturii.

Kindertotenlieder de Mahler s-a bucurat de o interpretare în datele unei intense expresivităţi. Invitata serilor de la filarmonică are un timbru plăcut şi o cursivitate evidentă. Însoţite îndeaproape de orchestră şi dirijor, aceste calităţi au contribuit remarcabil la redarea unei partituri unde domină, de asemenea, culoarea însă unde se arată, pe un loc principal, alături de datele de orchestraţie şi dinamică sonoră, expresia intensă, dramatică presupusă obligatoriu de argumentul lucrării.

Simfonia a VI-a „Patetica" de Ceaicovski a încheiat programul unei seri concertante reuşite. Arhitectură maiestuoasă, simţul deosebirilor timbrale şi agogice realizate de compozitor în scopul dăltuirii şi şlefuirii accentuate a contrastului, o anumită impresionantă plenitudine sonoră — acestea ar fi, în cîteva cuvinte, elementele de interes deosebit ale unei versiuni interpretative valabile. Mihai Brediceanu dovedeşte încă odată că este o baghetă pe deplin stăpînă pe lucrări îmbinînd dimensiunea şi proporţiile, culoarea şi expresivitatea, programatismul muzical în forme limpezi, declarate şi pe cel ingenios strecurat în nobila arhitectonică a formei simfonice (să nu uităm că paginile ceaicovskiene poartă şi ele semnificaţii programatice specifice).

Viorel CREŢU

Dirijorul Alexandru Racu

La întrebarea dacă îl cunosc bine pe Alex. Racu aş răspunde, cu siguranţă : da. Dealungul anilor, l-am urmărit dirijînd concerte corale la Craiova, la Bucureşti şi de fiecare dată m-am entuziasmat de acurateţea sa profesională, de adevărata vocaţie ce-l caracterizează, acum putîndu-se aprecia că, în plus, posedă o vastă experienţă, acumulată la pupitrul corurilor profesionale şi de amatori, multe la număr, pe care le-a condus. Calm, extrem de riguros cu sine şi cu cei pe care este chemat să-i înveţe să cînte, Alex. Racu a moştenit ceva din blîndeţea şi tactul maestrului D. D. Botez, care-l consideră, de fapt, unul dintre cei mai importanţi discipoli ai săi. Concursul desfăşurat la Filarmonica „G. Enescu" l-a readus din nou pe tînărul dirijor, prin Bucureşti, cu intenţia de a dovedi ce-i stă în putinţă şi, trebuie să recunoaştem, arta lui Alex. Racu se prezintă acum plină de robusteţe, siguranţă şi farmec. În paginile clasice sau contemporane, de asemenea în aria celor mai noi lucrări, dirijorul se manifestă ca un profund cunoscător, atent, realizîndu-şi eficient toate intenţiile, în acelaşi timp impresionîndu-ne prin lirismul său gingaş sau chiar misterios, plin de surprize. Vreau să spun că azi Alex. Racu ştie perfect cît, cum, cînd şi ce trebuie făcut pentru a servi exemplar muzica aparţinînd diferiţilor compozitori.

În programul său s-au reunit acum *Cîntec tineresc de pace* de L. Profeta, *Se ceartă cucul cu corbul* de P. Constantinescu, *De dor* de D. Buciu, *Seara pe deal* de V. Popovici, *Aoleo, frate Peline* de C. Baciu, *De ce nu-mi vii* de G. Dima, *Imn naturii* de Ch. Ives, *Cetatea în ruine* de Taneev şi Cor din oratoriul *Anotimpurile* de Haydn. În toate partiturile prezentate, am regăsit grija dirijorului pentru voce, dozaj, dicţiune, apoi pentru a realiza culori muzicale adecvate conţinutului, în fiecare moment. Armonia robustă a manifestului de mai, inspirat plăsmuit de L. Profeta, doina de jale, densă în conţinut, semnată de P. Constantinescu, spiritul repetitiv măiestrit îmbrăcat în haine sonore de D. Buciu, aşteptarea, jalea şi dragostea din poemul lui V. Popovici, jocul îndesat la C. Baciu, rezonanţa profund eminesciană a muzicii lui G. Dima (foarte izbutit transcrisă coral de Alex. Racu), deschiderea spre sonorităţile mai noi din partitura lui Ives, eroismul filosofic la Taneev şi în sfîrşit blîndeţea, căldura conţinute în partitura părintelui simfoniei clasice, toate aceste stări s-au conturat succesiv, cu eleganţă ; în unele momente, interpretarea şi-a găsit un sprijin efectiv în fondul pianistic realizat, cu veritabilă măiestrie, de I. I. Prunner, din ce în ce mai legat de viaţa Coralei Filarmonicii „G. Enescu". Ansamblul, parcă dorind sincer să participe la sărbătoarea concertistică semnată de Alex. Racu, s-a aflat într-o formă foarte bună, ţinuta sa dovedindu-ne resursele pe care ne obişnuisem să le aflăm, adesea, în mică măsură valorificate. În partea întîi a concertului din Sala Ateneului, Martha Kessler, colaborînd cu flautistul V. Frîncu şi organista Ilse Maria Reich, a interpretat, în stilul elevat cunoscut, muzică de Telemann, Bach, Reger şi Myriam Marbe, comunicînd, cald, armonia choralelor variate, precum şi toată gama de nuanţe caracteristice muzicii vocale baroce, ajungînd pînă la imnul deosebit de atractiv *Către muzică* de Myriam Marbe, care cocheta cu electronisme şi ondulaţii muzicale, convingîndu-ne însă, cu toată seriozitatea, de profunzimea, responsabilitatea cu care trebuie privită arta sonoră, marele domeniu patronat de muza Eutherpe.

Anton DOGARU

Lucrări camerale româneşti

Stagiunea camerală a formaţiilor muzicale ale Radioteleviziunii debutează cu un concert al cvintetului „Concordia". În program — lucrări româneşti pentru instrumente de suflat de lemn. În prezentarea concertului, compozitorul Anatol Vieru a insistat asupra existenţei unor preocupări comune autorilor, dincolo de o extinsă şi firească diversitate stilistică. Cu alte cuvinte, calitatea unora dintre piese se sprijină pe bogăţia de sugestii ale unor laturi specifice ale lumii sonore (şi nu numai) ; din acest punct de vedere, întîlnirile de idei sînt semnificative.

Ecouri de colind de Cornelia Tăutu a deschis seara camerală realizată de formaţia alcătuită din Nicolae Maxim, Eugen Glăvan, Valeriu Bărbuceanu, Nicolae Dănăilă şi Miltiade Nenoiu. Muzica preia şi dezvoltă secvenţe de melos popular fără a părăsi sfera de recognoscibilitate a materialelor-sursă. Acelaşi profesionalism cert caracterizează şi lucrarea *Incantaţii* de Doina Nemţeanu-Rotaru unde există numeroase momente de interes în urma observării unor prefaceri subtile şi continui, la toate nivelele şi în toate direcţiile, ale unor afirmaţii sonore iniţiale. *Satya* pentru fagot solo de Violeta Dinescu, interpret Miltiade Nenoiu a explorat interesant valenţele solistice ale instrumentului atît în momente de vivacitate sonoră cît şi în alte momente, de întrebuinţare consecventă a unor efecte timbrale nespecifice. Aceleaşi cuvinte sînt valabile şi pentru cealaltă lucrare a compozitoarei, prezentată în concert : *Alternanţe pentru cvintet*. O anumită egalitate de expresie într-un registru mediu de tensionare sonoră şi rezultată dintr-o slabă ritmizare a densităţilor instrumentale ar putea fi reproşată acestei lucrări de bună factură componistică însă. *Aulodie mioritică II* pentru trombon, bandă magnetică şi percuţie de Iancu Dumitrescu, interpreţi Victor Arsene, Georgeta şi Sorin Scurtu, a încheiat prima parte a concertului, într-o atmosferă poetică realizată prin varii jocuri instrumentale şi timbrale pe acutele (şi fundamentalele „adverse") ale unei pedale de armonice înregistrate pe bandă. *Soroc II* pentru suflători, violă şi percuţie de Anatol Vieru (adaugăm aici numele interpreţilor Ştefan Gheorghiu, Ilie Mihalache, Gheorghe Tomovici) îşi propune punerea în pagină a unor straturi diversificate la extrem — de la monodia cantabilă la cadenţa de percuţie. În realizarea suprapunerilor, compozitorul acceptă un procent considerabil de aleatorism, care nu împiedică însă alăturarea formei lucrării unor forme de tip mozaicat (anumite periodice alternanţe cantabil-percuţie pot împinge spre ideile formei de rondo). Aceeaşi măiestrie indiscutabilă se regăseşte în *Sincronie* de Ştefan Niculescu. Autorul reiterează explorarea fenomenului de sincronizaare a mai multor monodii independente, evoluînd independent. Treptat, ele se apropie pînă la suprapunere totală, resfirîndu-se din nou după un scurt moment de rupere a derulării sonore. Aceeaşi preocupare pentru exploatarea valenţelor monodiei, ale cantabilului în sens extins, o întîlnim într-o lucrare (şi ne cîntărim atent cuvintele) — de remarcabilă însemnătate : *Mozaic* de Ulpiu Vlad. Partitura reprezintă un catalog de monodii scrise riguros pentru cele mai diverse instrumente ale orchestrei simfonice, din care pot fi extrase, după anumite reguli, cele mai diferite combinaţii. De la un singur instrument pînă la orchestra mare cu cor şi solişti, toate formulele sînt egal posibile. Remarcabilă este complexitatea considerabilă a ştimelor, regulile operative de simplificare sau întortochiere a liniilor melodice, în funcţie de dimensiunile ansmblului. Indiferent de alcătuire, piesa sună ca şi cum ar fi fost special scrisă pentru acea formaţie. Lucrarea are valenţele unei opere deschise necedînd însă cu nimic în faţa tentaţiilor aleatorismului, lipsei de rigoare sau notaţiilor nesemnificative interpretative.

Viorel CREŢU

Concertele Radioteleviziunii

Pentru formațiile Radioteleviziunii, începutul stagiunii a fost deosebit de dens, cantitativ și ca varietate a programelor. În afara concertului dedicat Zilei internaționale a muzicii (1 octombrie, cînd a răsunat, simbolic, *Simfonia a IX-a* de Beethoven), a celui de deschidere a stagiunii la Pitești (în care publicului din modernul centru industrial argeșan i s-au prezentat, sub bagheta încercată a lui Iosif Conta, pagini de atractivitate și rezistență din marele repertoriu), în afara concertului dedicat Zilei Națiunilor Unite (23 octombrie), luna octombrie a inclus concertele obișnuite de joi de la sediu (cu precizarea că ora de începere a devenit 19).

În 11 octombrie, la pupitru s-a aflat Paul Popescu. Programul său a fost alcătuit după tipic, dar nervul caracteristic, dinamismul specific acestui dirijor expansiv i-a conferit relief. Am reascultat cantata *Se construiește lumea noastră* de George Draga, descoperindu-i noi valențe în temele pregnante, în armoniile generoase, în polifoniile limpezi, în ritmurile percutante, în orchestrația suculentă, în factura întrutotul adecvată ideilor din text (semnat de Meliusz Jozsef). Orchestra și corul (împuținat numericește dar pregătit cum trebuie de Aurel Grigoraș) au participat cu atenție și eficiență expresivă. Lucrarea concertantă a mobilizat resursele foarte tînărului violonist Florin Ionescu-Galați, elev al Liceului din Brașov, cu un mare succes internațional (Premiul I absolut la Stresa, Italia, în 1984) și care, ca și în evoluțiile anterioare urmărite de noi, a confirmat nu numai un potențial de excepție, ci și realizări demne de admirație în *Concertul* de Dmitri Kabalevski : ritmica nestăvilită, însuflețită a primei părți (Allegro molto e con brio), lirismul interiorizat și greu de pus în evidență printre game și alte formule constructive întinse pe mari dimensiuni (dar fără diluare a substanței) din *Andantino cantabile* (aici, rezistența de concentrare pe cantilenă a talentatului violonist trebuie întărită), siguranța și degajarea din finalul *Vivace giocoso*, dificil în tonalități și modulații (solicitînd atenție asupra intonațiilor deloc ușoare). Florin Ionescu-Galați are suplețe tehnică (excelent în *spiccato*), consecvență ritmică, suflu, aplomb violonistic ; cu maturizarea, va cîștiga neîndoielnic în profunzime și subtilitate. *Simfonia I* de Brahms a răsunat la nivelul profesional al orchestrei și șefului său, cu solouri remarcabile la vioară, flaut, oboi, cu un streich maleabil și alămuri bine rezonante, fără accidentele care pîndesc redarea stufoasei partituri brahmsiene (dar cu ezitări pe ici — pe colo, ca în atacul părții secunde).

O săptămînă mai tîrziu (18 octombrie), la pupitru s-a aflat Emanuel Elenescu, muzician care merită pe deplin apelativul de maestru (de altfel, întrebuințat abuziv). Și programul său a fost tot după tipic (numai că obișnuita simfonie din final a fost înlocuită cu o... uvertură). În deschidere, reîntîlnirea cu oratoriul *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu ne-a întărit impresiile anterioare că avem de-a face cu una dintre lucrările majore ale muzicii românești din ultimul deceniu, datorită largii respirații a facturii, adîncii semnificații umaniste și problematicii la scară planetară, valabilă, ca substrat ideologic, în orice epocă. Oratoriul este rezultatul unei meditații responsabile asupra destinului, cu transcrieri sonore edificate magistral. În tălmăcirea oratoriului am regăsit și de astă dată înțelegerea subtilă și demersul dirijoral eficient al lui Emanuel Elenescu, interpretul atent și înaripat al unor copleșitor de multe pagini din muzica românească a ultimelor zeci de ani ; corul, cu valențele sale multiple recunoscute, a avut o contribuție substanțială, echilibrată (cu tot potențialul cantitativ scăzut). *Concertul nr. 4* de Beethoven l-a avut ca solist pe Krasimir Gatev (R. P. Bulgaria), pianist cu tușeu delicat (aproape efeminat), dezavantajat de un instrument cu acordaj precar. Vom menționa un fapt larg cunoscut și apreciat ca atare : Elenescu este un acompaniator ideal, care se pliază la fantezia solistului fără a trăda stilul și care călăuzește aparatul orchestral cu mînă autoritară și totuși blîndă. Piesa de încheiere, *Uvertura la „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"* de Wagner a prilejuit orchestrei etalarea valorii colective, de mlădiere și sunet adecvat, cu răspuns prompt la sugestiile dirijorului de etajare inteligentă și echilibrată a planurilor structurale.

Ultimul concert al lunii octombrie, cel din 25, a fost condus de Cristian Brâncuși. Programul a debutat cu prima audiție a lucrării *Forum XIII* de Liviu Ionescu, muzician cu pregătire solidă și multilaterală, ale cărui creații se aliază ca spirit și limbaj problematicilor majore ale societății noastre. După cum se desprinde din titlu, compoziția este dedicată celui de al XIII-lea Congres al partidului. *Forum XIII* este tradusă în discurs sonor mai convingător decît cuvintele, inevitabil descriptive, ale autorului : „Există un motiv pregnant care alimentează cu energie întregul discurs muzical. Partitura este concepută ca o mișcare simfonică cu trei momente : un Allegro incisiv, în care percuția este solicitată din plin chiar de la primele măsuri ; un Andante care solicită instrumentele de lemn în pasagii solistice (materialul expus fiind de certă inspirație folclorică, sugerînd parcă liniștea țării și permanențele poporului nostru) ; și un Allegro final, maiestuos, care încheie apoteotic lucrarea". *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn-Bartholdy a avut ca solistă pe Susane Kalgeer din R. F. Germania, al cărei nivel a demonstrat calități virtuale, părîndu-ni-se că interpreta, altminteri dotată, nu stăpînește pe de-antregul substanța lucrării. Cristian Brâncuși și-a mobilizat toate resursele, a antrenat cum trebuie orchestra, astfel încît parcă nici n-au existat accidente. Dirijorul s-a afirmat sobru, exact (deși cu o simetrie prea abundentă a gesturilor) și expresiv în *Simfonia „Haffner"* de Mozart : mișcarea echilibrată, suprapunerile și înlănțuirile compartimentelor judicioase, dinamică plină de finețe, stil realizat fără discontinuități.

Petre CODREANU

FESTIVALUL „TOAMNA MUZICALĂ CLUJEANĂ" — 1984

Sub bagheta lui Cristian Mandeal, care la pupitrul Filarmonicii a prezentat un program de consistență, concertul inaugural al ediției 1984 a „Toamnei muzicale clujene" s-a desfășurat într-o atmosferă cu adevărat festivă. Apreciind după cum se cuvine calitățile expresive prea bine cunoscute ale acestui atît de înzestrat șef de orchestră, în redarea celei de *a doua Simfonii bruckneriene* — în primă audiție clujeană —, sau interpretarea de mare densitate lirică, dar de astă dată mai riguros stăpînită sub aspectul ritmic și al tempo-ului, a lui Ștefan Ruha în *Concertul nr. 3 în sol major pentru vioară și orchestră* de Mozart, vom spune, totuși, că evenimentul cel mai important al serii — și poate al întregului festival — poate fi considerat prima audiție absolută a *Simfoniei a III-a „Semne"* de Cornel Țăranu. Concepută ca un tot unitar într-o modernă viziune ciclică, lucrarea proliferează ideile a două simbolice semnale, constituindu-se în trei mari momente organic închegate. Momentele extreme excelează în ample dezvoltări variaționale prin imitații, secvențe, inversări, diminuări și augmentări, cu tratări polifonice, heterofonice sau aleatorice (controlate), în timp ce partea mediană — „Largamente"—, impresionează datorită unui lirism de sorginte enesciană puternic tensionat, al liniei melodice a corzilor, care intonează o temă provenită din primul „semnal", în unison la început, iar mai apoi distribuită polifonic în întreaga partidă. În continuare, înspre final, discursul muzical nu se precipită, așteptînd

parcă o rezolvare pe măsură a profundelor frămîntări de pînă acum. Prin țesătura densă a heterofoniilor alternate cu pînze sonore diafane sau paste acordice dense, suflul simfonic răbufnește uneori apoteotic, dar dominantă rămîne totuși stăpînirea de sine, intensa interiorizare a sentimentelor, lucrarea încheindu-se fără emfază, într-o stingere de nuanță, care de fapt sporește dramatismul atmosferei.

În concertul vocal-simfonic condus de Gheorghi Dimitrov (Bulgaria) cu participarea corului Filarmonicii — dirijor Florentin Mihăescu — și a violoncelistei Alexandra Guțu, am reascultat *Cîntare omului*, cantată scrisă pe versuri de Tudor Arghezi, a regretatului Mihai Moldovan, cu un caracter monumental, într-un spirit patetic, de apoteoză.

Ca interpretă a *Concertului în re major* de Haydn, Alexandra Guțu a făcut dovada unor calități tehnice de prim rang, dar considerăm că viziunea sa artistică ar avea de cîștigat printr-o urmărire mai atentă a liniei în frazare, fapt ce impune în primul rînd evitarea unor anumite îngroșări ale sunetului sub impulsul efuziunilor sentimentale, inadecvate stilistic. *Simfonia a III-a „Eroica"* de Beethoven, a fost redată de dirijorul oaspete într-o tălmăcire deosebit de clară atît în reliefarea detaliilor, a planurilor sonore, prin nuanțări judicios dozate, cît și în construcția întregului aansamblu arhitectonic, cu un accent deosebit pus pe justețea și expresivitatea ritmică, însușiri remarcabile, dar care s-ar fi cerut completate printr-o mai intensă și adîncă trăire artistică.

Programul pentru care Emil Simon a optat în cadrul „Toamnei muzicale" a fost alcătuit din lucrări foarte diferențiate stilistic. Am ascultat sub bagheta sa — din păcate într-o versiune insuficient pusă la punct — *Uvertura de concert în caracter popular românesc op. 32* (penultimul opus enescian), mai puțin cunoscută publicului nostru, care incorporează elemente de sinteză din creația Maestrului, cu țesături polifonice și heterofonice, deosebit de dense și o orchestrație bogat colorată, urmată de paginile pline de vervă și patos romantic ale *Concertului pentru pian și orchestră op. 25 în sol minor* de Mendelssohn-Bartholdy, într-o perfectă colaborare între dirijor și solistul Dan Grigore și, în final, de *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas și de *Dansurile polovțiene* de Borodin, lucrări de mare virtuozitate, rodate deja la începutul stagiunii, care au încheiat cu brio concertul.

Orchestra simfonică a evoluat și în ultima seară a manifestărilor festivalului, avîndu-l la pupitru pe dirijorul Wolfgang Scheidt (Austria) iar ca solist pe violonistul Andrei Agoston. Programul a debutat cu prima audiție la Cluj a *Simfoniei a II-a „Opus dacicum"* de Ștefan Niculescu, una din creațiile reprezentative ale genului în muzica românească contemporană. Descoperind „în sine" corespondențele muzicale cu structurile marelui sanctuar circular de la Sarmizegetusa, compozitorul și-a propus să realizeze joncțiunea între două posibilități opuse ale gîndirii sale simfonice, experimentate în parte, anterior : a) expunerea *discontinuă* de structuri muzicale și b) dezvoltarea (transformarea, proliferarea *continuă* a materiei sonore), intenții concretizate plenar în două mari părți cîntate fără întrerupere, cuprinzînd opt idei contrastante, inclusiv ca mișcare în prima parte, iar în cea de a doua, o monodie expusă inițial de contra fagot, care variază mereu în conjuncturi diferite. (Menționăm că am reprodus aici. parțial, ideile principale ale compozitorului însuși, înscrise în prezentarea lucrării pe coperta discului „Electrecord").

În *Concertul în mi minor* de Mendelssohn-Bartholdy deși Andrei Agoston a manifestat un control permanent asupra fermității ritmice și a tempo-ului, dirijorul l-a urmărit totuși cu dificultate, datorită gesticii sale lipsită de varietate și suplețe, neajuns ce a făcut ca dealtfel întregul program — amintim că ultima lucrare prezentată a fost *Simfonia a III-a* de Brahms — să se desfășoare în nota unui evident deficit de expresivitate.

Recitalurile și concertele camerale au prilejuit publicului întîlniri cu personalități interpretative și formații de prestigiu ca de pildă : Ion Ivan Roncea, harpist și muzician excepțional, într-un program eterogen ca stil (W. Croft, G. F. Händel, I. Căianu, C. Saint-Saëns, Cl. Debussy), acompaniat la pian de F. Weiss ; cvartetul de jazz al lui Marius Popp (alcătuit din M. Popp — pian, Dan Mîndrilă-sax tenor, sopran, Eugen Nichiteanu — baterie și Johny Răducanu — bas acustic) care a avut ca punct de plecare înspre un univers al fanteziei improvizatorice lucrări de Duke Ellington, Miles Davies, Billy Strayhorn, Marius Popp, Spencer Williams, Herbie Hancock ș.a.) ; orchestra de cameră a Filarmonicii din Tîrgu Mureș, „Camerata Transsylvanica", într-o evoluție relevantă în ceea ce privește muzicalitatea cultivată a membrilor formației, cu lucrări de Corelli, Vivaldi, Toduță, Liszt („Nori cenușii" în transcripția lui B. Csiky), Hindemith și J. S. Bach — *Concertul în re minor pentru pian și orchestră de coarde*, interpretat de Viniciu Moroianu, muzician sensibil, cu o remarcabilă precizie tehnică — ; pianistul Fabio Luz (Brazilia), volubil în lucrările de Granados sau Villa Lobos și rafinat în cele ale lui Ravel și Debussy, confirmînd și cu acestă ocazie calitățile care i-au adus în 1978 laurii concursului internațional „Claude Debussy" de la Saint-Germain en Laye ; Violonistul Ștefan Ruha și pianista Nina Panieva-Sebesi care, din păcate, au manifestat divergențe la nivelul concepției asupra unor capodopere ca *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven, *Sonata în la major* de César Franck sau *Sonata în mi bemol major K. V. 380* de Mozart și, în sfîrșit, cvartetul „Pro Camera", ale cărui caracteristici de bază par a fi tocmai unitatea și claritatea concepției interpretative. Am apreciat, în recital, acuratețea stilistică a execuției în cvartetele *op. 33 în mi bemol major* de Haydn și *op. 18 nr. 4 în do minor* de Beethoven precum și dezinvoltura și varietatea paletei coloristice etalate în tălmăcirea *Cvartetului nr. 2* de Eduard Terenyi (p.a.a.) în care compozitorul rămîne fidel visului său de a invoca atmosfera muzicală a Renașterii.

Concertul „a cappella" al corului Filarmonicii dirijat de Florentin Mihăescu a prezentat în exclusivitate compoziții românești contemporane : Dan Voiculescu : *„Trebuia să poarte un nume"* (p.a.a.) pe versuri de Marin Sorescu, cu un inspirat melos popular arhaic, pe alocuri bizantin ; Tudor Jarda : *„Horea"* (p.a.), de un patetism monumental ; Valentin Timaru : *„Vara"* (p.a.a.) pe versurile lu Gh. Coșbuc, piesă cu fraze ample și armonii subtile ; Adrian Pop : *„Țară"* pe versuri de Lucian Blaga, o unduire melodică de sorginte impresionistă pe un fond tradițional madrigalesc ; Sigismund Toduță : *„Arhaisme"*, lucare intrată de-acum în patrimoniul clasic al culturii noastre muzicale, prin măiestria scriiturii melodice, armonice și polifonice, iar ca ultim punct, *„Pax ades"* pe versurile lui Ovidiu de Constantin Râpă, o piesă de mare efect, îmbinare armonioasă a unor elemente ale tehnicii contemporane cu cele ale contrapunctului Renașterii.

În partea a doua a programului, concertul formației „Ars Nova" sub conducerea lui Cornel Țăranu, a debutat cu *Quasi fuga* a lui Liviu Dănceanu (p.a.) pentru chitară solo, interpretată de Valentin Fărcaș, în care se dezvoltă un discurs polifonic din semnale sonore ritmice sau acorduri ritmizate, printr-o gamă largă de procedee tehnice cum sînt : scordaturile, glissandi, efecte de percuție, flageolete, havaiană, „con arco", etc. Sorin Lerescu în *Phonologos II* (p.a.) tratează variațional un motiv armonic obsesiv, folosindu-se de instrumente de percuție (cu celesta în rol prioritar), pian, contrabas și trombon (solist Gheorghe Lungu), care intonează pe baza aceluiași material muzical o cadență încărcată de efecte dinamice și timbrale. În *Cumpăna luminii*, pentru pian, vioară, cello, clarinet și violă (p.a.) Doina Rotaru-Nemțeanu pornește dela un sunet cu caracter de pedală, în jurul căruia se înfiripă un joc intervalic

simplu, apoi o țesătură din elemente cu iz popular (secunde mărite, melisme, fragmente doinite). Acest „pastel" sonor este succedat de o stare alertă, apoi de o melopee la clarinet pe un fond de percuție, cu caracter nostalgic, revenindu-se la atmosfera inițială printr-o secțiune de tranziție de factură punctualistă. (Întreaga piesă ne-a apărut în chip evident atașată universului estetic enescian al *„Impresiilor din copilărie"* sau al *„Suitei a III-a „Sătească"*, îndeosebi.)

Deși la început, citind programul, s-ar fi putut crede că printre aceste creații autohtone „Deep Blue Sky" a lui Y. Kitazume, pentru cvartet de coarde și pian (p.a.) va aduce un puternic contrast, în timpul audiției am distins cu surprindere în muzica compozitorului nipon o seamă de posibile apropieri provenite dintr-un substrat arhaic primar, datorită heterofoniilor, isoanelor sau elementelor de recitativ baladesc, ba mai mult, chiar și unor turnuri melodice sau structuri modale care asociază uimitor de mult cele două sfere spirituale, cea a spațiului carpato-danubian și cea a extremului orient.

Ca într-un joc amuzant, M. Maros, în *Gesturi* (p.a.) pentru flaut, vioară, clarinet, cello și pian prelucrează o celulă ritmico melodică într-o îmbinare de „giusto" și un aleatorism controlat, cu o pulsație invariabilă — aproape exasperantă — de valori ritmice egale, ajungîndu-se astfel în impasul unui cerc vicios din care, nemaiputîndu-se ieși, se rîde (!)... însă tot ritmat... Concertul se încheie cu un moment artistic realizat de actorul Anton Tauf acompaniat de percuție, pe baza „Cîntecelor nomade" ale lui Cornel Țăranu (versuri de Cezar Baltag), sub titlul *Cîntece și descîntece* (p.a.).

Acest concert al formației „Ars Nova" nu s-a ridicat însă, spre regretul nostru, la nivelul așteptat, Cornel Țăranu fiind de astă dată mai puțin inspirat în selecționarea lucrărilor, care s-au dovedit interminabile, — chiar și ca intenție, din partea compozitorilor —, asemănătoare prin dezvoltarea variațională exagerată a unui nucleu tematic, exceptînd *Cumpăna luminii* a compozitoarei Doina Rotaru Nemțeanu și *Cîntece și descîntece* a lui Cornel Țăranu, care în orice caz, nu poate fi socotită decît o improvizație, sau „un moment de atelier" după cum spunea însuși autorul în prezentarea programului.

Cu totul remarcabil — prin comparație — a fost concertul „Din creația compozitorilor clujeni" cu interpretări minuțios finisate și lucrări variate ca formă și stil. Am ascultat astfel, creații temeinic construite chiar și aunci cînd ele cultivă o muzică cu caracter improvizatoric (Adrian Pop : *Tempi*, pentru contrabas solo — interpret Liviu Moga ; Valentin Timaru : *Cadența pentru contrabas și percuție* (p.a.a.) — soliști : Dorin Marc și Grigore Pop ; sau desfășurate în lanțuri variaționale cu structuri polifonice și heterofonice (Dan Voiculescu : *Sonata nr. 3* pentru flaut solo, (p.a.a) interpretată de Gavril Costea) ; ori zugrăvind imagini fantastice burlești (Tripticul lui Gabriel Jodal : *Dans, Intermezzo, Studiu* pentru două piane, interpretat de Ninuca Oșanu-Pop și Voichița Tiniș) ; unele mai ancorate, din punctul de vedere al formei, în tradiția clasică, dar cu procedee moderne în dezvoltarea nucleului tematic inițial (H. P. Türk : *Trio nr. 2* pentru oboi, clarinet și fagot (p.a.) interpretat de Aurel Marc, Ioan Goilă și Béla Barabas) ; altele, explorînd zone tensionate de conflicte interioare de un dramatism mai mult sau mai puțin pronunțat (S. Toduță : *Trei lieduri pe versuri de Ana Blandiana* (p.a.a.) — „La cules de îngeri", „Iubire", „Ca și cum" — (interprete : mezzosoprana Edita Simon și pianista Suzana Pentek), cu o muzică scrisă *în spiritul* textului, din elemente melodice armonice și polifonice măiestrit îmbinate, cuprinzînd un larg ambitus vocal și dinamic ; Cornel Țăranu : *Patul lui Procust* pe versuri de Camil Petrescu, pentru bariton, clarinet, violă și pian (interpreți : Ion Budoiu, Ioan Goilă, Liviu Vancea și compozitorul), lucrare mai veche, de factură expresionistă, cu momente aleatorice controlate, bogată în efecte coloristice și contraste dinamice ; Vasile Herman : *Trei piese pentru vioară și pian* (interpreți : A. Agoston și F. Weiss), o îmbinare de elemente transfigurate ale muzicii populare și bizantine într-un context muzical cu rezonanțe de doină și baladă și în fine, Petre Szegö : *Cvartet* (interpretat de formația „Pro Camera") în care substanța sonoră derivă dintr-un etos sublimat și se constituie în multiple și variate stări estetice).

În cadrul Festivalului au mai fost incluse și două spectacole de operă : *Bărbierul din Sevilla* de Rossini la Opera Maghiară și *Dreptul la viață* de Tudor Jarda la Opera Română, la care însă, din păcate, cronicarul nu a putut lua parte, datorită suprapunerii spectacolelor cu alte manifestări ale Filarmonicii.

Organizată cu discernămînt în ceea ce privește repertoriul, actuala ediție a „Toamnei muzicale clujene" a promovat masiv creația autohtonă, prezentă prin numeroase prime audiții sau chiar prime audiții absolute, fapt deosebit de pozitiv ce se cere luat în considerație și pe viitor, spre binele și propășirea muzicii românești contemporane.

Casiu BARBU

SLOBOZIA

„Festivalul recitalurilor" la prima sa ediție

Nimic mai îmbucurător, decît apariția pe harta culturii noastre muzicale a încă unui punct de profund interes pentru viața muzicală a țării, un punct care pînă nu de mult rămăsese ca o pată albă în ceea ce privește activitatea concertistică și receptivitatea publicului larg la muzica cultă, dar care își cultivă în ultimii ani tot mai viu și mai larg interesul pentru muzică și își educă nevoia de artă : Slobozia. Deschiderea acestui (relativ nou) centru cultural către muzica cultă este un proces în tînără și plină desfășurare, sesizabil, cu un progres care a culminat în această toamnă prin organizarea și găzduirea unui festival într-o formulă proprie și deosebit de eficace, favorabilă muzicienilor interpreți și atractivă publicului, de o înaltă rigoare și ținută valorică. Este inutil să insistăm asupra semnificațiilor de ordin cultural pe care le implică și pe care le comportă instituirea încă a unei sărbători anuale a muzicii și a melomanilor în contextul acutei necesități și realei efervescențe spirituale contemporane, dar ni se pare util a insista asupra acelor semnificații care se particularizează și se adecvează acestui specific local de spațiu cultural ialomițean.

Monumentul viu care s-a ridicat muzicii la Slobozia, celebrîndu-se, nădăjduim, anual de acum, vine încă o dată să consacre culturii plaiul acesta pe care s-a izvodit lumii artistice marele Ionel Perlea. Deși nu foarte numeros, publicul care a luat parte la festinul muzical al acestei toamne a demonstrat cu elocvență existența în orașul Slobozia a unui interes deosebit de cald și entuziast, a unei receptivități (de felicitat) pentru muzica de înaltă valoare pe care o ilustrează interpretările de prestigiu. Iar realul succes care a însemnat această manifestare culturală s-a datorat bineînțeles, în primul rînd prezenței responsabile, cu totală participare și implicare de sine a fiecărui muzician de pe podium, aflat în actul interpretării sale, situîndu-se la nivelul celor mai sobre și acute exigențe interpretative autoimpuse. Am subliniat acest fapt doar pentru că

ceea ce s-a reușit la prima ediție a „Festivalului recitalurilor" (28—30 septembrie 1984) se recomandă imperios a fi susținut în continuare. Și acest din urmă deziderat își va cauza împlinirea tocmai datorită concursului tot mai larg pe care îl vor acorda muzicienii noștri interpreți, și nu va depinde decît de conștiența și seriozitatea cu care întreaga viață muzicală a țării noastre își asumă datoria de a contribui la cultivarea melomanului ialomițean în sensul înaltei spiritualități pe care o implică emanciparea deplină a „adevăratei arte", a „marii muzici", pentru un public mai larg și mai rafinat, consumator subtil, autentic și critic, al unei muzici de certă valoare.

Programul festivalului de la Slobozia, program foarte variat, a acoperit o arie foarte extinsă a istoriei, curentelor, formei și genului artei muzicale, fiind astfel capabil să cuprindă o largă zonă de interes a auditoriului, să satisfacă gusturile și așteptările eterogene ale unei mase mari a publicului de cultură. Prefațarea fiecărei apariții pe podium (efectuată de criticii Alfred Hoffman, Nicolae Brînduș și Dumitru Avakian) s-a arătat a fi utilă, întrucît nevoia de avizare și familiarizare conceptuală a fenomenului artistic-sonor, de informare și de educație teoretică, s-a dovedit a fi un imperativ propriu unui asemenea contact al muzicii cu acest public.

Primul recital a aparținut formației *Musica Antiqua* din Cluj-Napoca, o formație de un randament interpretativ și de o notorietate în planul activității concertistice deja bine cunoscute. Personalitatea sa, autentismul, această formație și l-a dobîndit grație tocmai fidelității pe care o încearcă pentru partitura, sonoritatea și organologia renascentist-barocă, și și-a cîștigat simpatia și empatia melomanului față de muzica preferată de ea tocmai prin programul proclamat, de reproducere exactă a spiritului muzicii de epocă nealterat de tendințe actualizante. Toți cei șapte componenți ai ansamblului s-au dovedit a fi poliinstrumentiști de talent (chiar dacă abilitatea lor nu excelează plasîndu-se la nivelul unei desăvîrșiri întregi) în mînuirea instrumentariumului de epocă : de la întreaga familie a flautelor dolce și a violelor pînă la bombardon și drîmbă. Activitatea acestor instrumentiști e una din cele mai generoase și globale ca intenție : interpretarea lor acoperă o zonă imensă (atît din punct de vedere calitativ cît și cantitativ) a muzicii vechi, repunînd în circulația vie valori ascunse și uitate în codice, manuscrise și tablouri. Dar nu numai atît ; acești instrumentiști încearcă chiar restituirea și reconstituirea efectivă a unor necunoscute și probabilități ale istoriei muzicale, ale facticității acesteia. Un asemenea fapt se petrece în momentul în care ansamblul prelucrează balada populară „Cînd ciobanul și-a pierdut oile" preluînd-o din folclorul contemporan, presupunînd-o însă ca existentă în repertoriul de prelucrări al muzicii culte din secolul XVI, conform unei mărturii epigrafice a vremii. Salba celor mai minunate piese ale renașterii europene și barocului transilvan (dansuri și cîntece vocal-instrumentale de Dowland, Gastoldi, Banchieri, Căianu, Reilich) pe care le-au prezentat în festival s-a încheiat cu acele superbe, prin poliritmiile și polimetriile constitutive, „Dansuri valahe" aflate în manuscrisul ceh de la Oponice (1730). Interpretarea Musica Antiquei (prezență absolută inedită pe această scenă) și-a găsit pe deplin adresa, recitalul lor a înrîurit puternic receptivitatea publicului, impresionîndu-l, și la sfîrșitul spectacolului cîțiva spectatori mi-au împărtășit impresiile lor favorabile, gîndurile lor de satisfacție, de intuire abilă și adîncă a sensurilor catarsice, trofice și sublimante pe care le deține pentru noi arta perenă a veacurilor revolute, prin inocența (limbajului), firescul (afectual) și candidul (sonor) pe care epocile ulterioare zorilor polifoniei și armoniei instrumentale le vor pierde într-o mare măsură.

Partea a doua a primei seri de spectacol a prilejuit întîlnirea publicului cu vocea foarte matură, dotată cu excelente calități, a sopranei Monica Teodorescu. Aceasta demonstrează o tehnică solidă, bine însușită și aplicată, apreciabilă în tonul dens și penetrant, într-o paletă bogată a expresiei, o dicție deosebit de clară, bună impostare și rostire curată, excelînd cu egală virtuozitate și autoritate deasupra întregii diversități a repertoriului, fie că expresia acestuia a impus subtilitatea impresionismului, abilitatea dramatismului verdian ori inferența sentimentului în geometrismul clasic-romantismului melodicii weberiene. Recitalul său — acompaniat la pian de Cristian Vais — a survolat o arie extinsă a genurilor camerale și dramatice, cu lieduri și arii, de la înfiorantul și superbul lied *Crizanteme*, al lui Sabin Drăgoi, la admirabila arie emblematică pentru creația pucciniană *Vissi d'arte* (Tosca). Tinerii Dorina Mangra (vioară), și Andrei Deleanu (pian) au evoluat în a doua seară, într-o omogenitate aproape perfectă și ideală, într-o comuniune de spirit care s-a resimțit benefic în interpretarea *Sonatei nr. 2 în fa minor* (op. 6) de George Enescu și *Sonatei nr. 7 în do minor (op. 30 nr. 2)* de Beethoven. Duetul lor a reușit o interpretare eficientă a acestor capodopere ale genului. Dorina Mangra probează o deosebită sensibilitate și intuiție. Dificultatea extremă a ideaticii enesciene prezente aici a fost surmontată destul de ușor (uneori prea ușor) și adînca și grava empatie spirituală necesară interpretului, cu toată greutatea dobîndirii sale, a fost deseori atinsă. Această tulburătoare partitură deține subtilități extreme de rafinament spiritual și de gîndire, avînd zone de mare profunzime la care violonista încă nu aceede total. Factura de recital-spectacol promovată de cele cinci studente ale clasei de operă Georgeta Popa Stoleriu de la conservatorul bucureștean, (este vorba de Ruxandra Donose, Irina Săndulescu-Bălan, Liliana Petrescu, Felicia Filip și Ruxandra Vodă), a fost apreciată de către public. Medalionul lor Johannes Brahms este regizat inteligent, cuprinzînd lieduri, coruri, piese instrumentale. Prezentarea verbală este foarte sensibilă și utilă, poate pe viitor resimțindu-se oportunitatea unor adecvări, ale textului prozaic (ușor liricoid pe alocuri) rostit de interprete între intervențiile lor muzicale, cît și în cadrul mișcării scenice. Deși abia pe drumul desăvîrșirii, al maturizării lor, vocile acestora promit foarte mult încă din acest moment, și este remarcabil faptul că fiecare își păstrează și își cultivă un personalism și o identitate specifică — ușor sesizabile. Sensibil, cult și rafinat, Andrei Deleanu a interpretat în cadrul acestui medalion *Valsurile* brahmsiene opus 39.

EVOCAREA Ionel Perlea care a avut loc în dimineața celei de a treia zi a festivalului, la casa memorială „Ionel Perlea" din comuna Ograda, atît dezbaterea verbală a compozitorilor și muzicologilor prezenți cît și cea muzicală a interpreților participanți, și-a propus o reconsiderare mult mai amplă a portretului componistic al maestrului și o încercare de identificare a locului și a ponderalității pe care le deține opera scrisă de Ionel Perlea în harta generală a muzicii secolului nostru. Apropierea lui Ionel Perlea de George Enescu, deși neproclamată, a fost făcută dar ea a devenit inerentă întîlnirii de la Ograda, impunîndu-se ca deosebit de semnificativă, relevantă și elocventă. Ea s-a făcut resimțită în prelegerea lui Theodor Grigoriu care a remarcat „destinul ovidian" al lui Ionel Perlea, în cea a lui Eugen Pricope care l-a apropiat de cel „silvestrian", dar mai ales odată cu programul artistic care a inclus *Lăutarul* „Impresiilor din copilărie" (în interpretarea violonistei Despina Ionescu) și lieduri de Ionel Perlea și de George Enescu, scrise în perioadele lor de tinerețe. Recent redescoperite, această primă audiție a lucrărilor lui Ionel Perlea *(Zu deinem Namenstage*, scris pe versuri proprii, *Totenwacht*, *Sehnsucht* și *Ausfahrt* — pe versuri de Benzmann, Trebitsch și Viktor Scheffel) și ale lui George Enescu *(Pensée perdue*, *Wustenbild*, *Chant indou* pe versuri de Proudhomme, Roderig și Geraldine Rolland

cît și liedul *Eu mă duc, codrul rămîne* — pe versuri populare) au fost redate muzicii vii, circulației și cunoașterii mai plenare a profilului componistic a acestor genii ale artei noastre contemporane. Superba voce a sopranei Georgeta Stoleriu, secondată de Marta Joja la pian, ne-a oferit o admirabilă întrupare a acestor nestemate, care, în ciuda timpuriei lor compuneri (fiind creații de școală și de fragedă tinerețe a compozitorilor) se impun cu certitudine ca deținătoare manifeste ale rădăcinilor marilor desăvîrșiri ulterioare atinse de pana creatorilor, de o mare expresivitate muzicală și încărcătură emoțională. În domeniul muzicologic, să notăm și contribuția de cercetare și analiză a tînărului Gabriel Tomescu, care se dedică lui Ionel Perlea.

În ultima seară de concert, chiar dacă prezența trompetistului Iancu Văduva nu a etalat întrutotul marea dispoziție și disponibilitate interpretativă pe care o deține de regulă pe podimul de concerte, întîlnirea publicului cu tonul atît de pur și cu sonoritatea generală impecabilă a instrumentului său a rămas totuși memorabilă. În gestica discretă haydniană *(Serenada* din *Cvartetul nr. 3 în Fa)*, în rococoul fastuos și candid al lui Purcell *(Sonata pentru trompetă și coarde)* sau în complexitatea (aproape bachiană) și seninătatea (aproape vivaldiană) a lui Telemann *(Sonata-concert în re major)*, excelenții componenți ai formației „Pro Musica" (Daniel Podlovschi, Anda Petrovici, Vasile Ivan și Dan Cavassi), care a însoțit evoluția lui Iancu Văduva, au probat o meritorie seriozitate și dăruire în fața publicului, depășind cu mult orice funcție de secundariat a cvartetului, de simplu acompaniament, realizînd o prezență concertistică admirabilă. Eclatant a fost în aceeași seară harpistul Ion Ivan Roncea. În tălmăcirea *Codex*-ului lui Ioan Căianu (adaptare a unor fragmente, care îi aparține interpretului), în *Concertul pentru harpă în si bemol major* de Händel, în *Sarabanda* și *Ground*-ul de W. Croft, *Arabesca no. 1* de Claude Debussy, *Rondo*-ul din *Sonata pastorală* de Carmen Petra Basacopol și în *Fantezia pe teme din poemul simfonic „Vltava"* de Smetana (în adaptarea lui Trnček), Ion Ivan Roncea a încheiat admirabil acest festival, prin recitalul său care a fost fără îndoială de o elevație valorică impresionantă pentru toți cei prezenți în sală.

Conchidem în final că *Festivalul recitalurilor* rămîne consemnabil ca un eveniment major pentru spiritualitatea ialomițeană. Dar nu numai pentru existența acestui spațiu cultural, deoarece el a însemnat un succes al vieții artistice a întregii țări ; sperăm și dorim ca, impunîndu-se drept un reper însemnat, el să-și cîștige un înalt prestigiu în geografia culturii muzicale românești.

Marin MARIAN

BACĂU

Gala tinerilor concertiști, ediția a XIX-a

Serialul *Galelor tinerilor concertiști*, inițiat în 1980 de Colegiul Criticilor Muzicali din A.T.M., și-a continuat itinerarul anual printr-o nouă ediție la Bacău, a XIX-a de la începutul organizării acestor manifestări, a II-a în municipiul de pe Bistrița. Ca și în anul precedent, adevăratul „maraton" muzical pe care îl reprezintă interpretarea a 10 creații concertante în decurs de trei seri consecutive a fost parcurs cu o exemplară dăruire de către Orchestra simfonică din Bacău, un ansamblu care a ajuns, în cele aproape trei decenii ale existenței sale, la un ridicat potențial profesional-artistic, mai ales de cînd în fruntea lui se află — din 1968 ca dirijor permanent, iar din 1970 și ca director — inimosul și talentatul muzician care este Ovidiu Bălan. Zăbovind de-a lungul acestor trei zile în laborioase repetiții pentru punerea la punct a atîtor lucrări concertante — dintre care unele le erau complet necunoscute pînă în prezent —, dirijorul și orchestra au reușit să asigure întregii *Gale* un nivel artistic de remarcabilă ținută.

Prima seară, dedicată în exclusivitate creației concertante a lui Mozart, ne-a confirmat încă o dată cît de dificilă este, sub raportul aprofundării și redării complexității stilistice, muzica maestrului de la Salzburg, deși din punctul de vedere al realizării pur tehnice pare la îndemîna oricărui învățăcel în ale artei sunetelor. Astfel, studenta în ultimul an la Conservatorul bucureștean Mihaela Pavel, care s-a dovedit pe deplin aptă să biruie, într-un recital anterior, dificultățile tehnice extreme ale *Baccanalei* de Silvestri sau ale *Toccatei* de Prokofiev, n-a putut trece, în *Concertul de pian nr. 21 în do major, KV 467* de Mozart, dincolo de o enunțare analitică a textului, care a apărut văduvit de degajarea diferitelor sale paliere expresive, ale alternării strălucirilor fulgurante cu întoarcerile în umbra discretă a orchestrei. Nici Ștefan Petrescu, absolvent al Conservatorului din Iași și în prezent membru al Orchestrei simfonice din Constanța, anterior un excelent interpret al *Concertului de vioară* de Mendelssohn-Bartholdy, n-a reușit să se impună în *Concertul nr. 5 în la major KV 219* de Mozart decît printr-o sonoritate sinceră și trăsături de arcuș viguroase, lipsindu-i elanul, suplețea de intonație și de frazare, pe scurt acea stare de grație specifică, fără de care Mozart nu este... Mozart. Punctul de onoare, în acea primă seară, a fost marcat, în *Concertul pentru flaut și harpă în do major KV 299*, de flautista Nicole Formescu, încă elevă a Liceului de artă „George Enescu" din București, și de harpista Mariana Bâldea, studentă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", prima printr-o sonoritate clară, penetrantă, o frazare logică și o impetuozitate juvenilă deosebit de atractivă, a doua prin replicile sale pline de eleganță și de o rafinată substanță muzicală.

Seara a doua a început cu un moment vocal, susținut de soprana Viorica Popa, absolventă din acest an a Conservatorului din Iași, o cîntăreață înzestrată cu calități de prim ordin : tehnică impecabilă, voce omogenă în toate registrele, cu acute și supra-acute strălucitoare, cu sensibilitate și forță, pe scurt o solistă deplin capabilă să abordeze un repertoriu de mare diversitate. A dovedit-o în pagini pline de patetism, cum sînt ariile de soprană din *Tosca* și *Puterea destinului*, dar și într-o pagină de delicată sensibilitate, din opera *Ion Vodă* de Gheorghe Dumitrescu. A urmat pianista Olga Bolocan, studentă în anul II la Conservatorul bucureștean, în *Concertul nr. 2 în do minor* de Rahmaninov, pe care l-a parcurs cu o corectă tehnică digitală, dar în absența unor date esențiale pentru pianistica rahmaninoviană (mai ales stilul percutant, de mare masivitate și forță în secțiunile extreme și ambianța de reverie poetică, de inspirată cantabilitate, în partea mediană). Față de această inadecvare funciară a solistei la specificul concertului interpretat, blocajul de memorie din final, care a implicat întreruperea execuției și reluarea *da capo* a părții, iar în cele din urmă saltul peste pasajul respectiv, trece pe plan secund, ca avînd un caracter pur accidental. Absolvent din acest an al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", violoncelistul Laurențiu Sbarcea a confirmat în *Concertul nr. 2 în la minor* de Saint-Saëns bunele aprecieri de care s-a bucurat în diferitele sale apariții precedente. El s-a impus de această dată prin noblețea și sensibilitatea cîntului, de o puritate a frazei excluzînd orice căutări de efecte exterioare și împletind acuitatea expresivă cu sobrietatea stilistică. În concluzia serii am fost cuceriți fără rezerve de doi interpreți de excepție, violonistul Andrei Roșianu, absolvent al Conservatorului din București, în prezent membru al Filarmonicii din Sibiu, și contrabasistul Ovidiu Bădilă, student la același Conservator, în

Grand duo pentru vioară, contrabas și orchestră de Giovanni Bottesini, un compozitor din secolul al XIX-lea, contemporan și compatriot cu Paganini, Rossini și Donizetti. Ecouri din creația acestora se întîlnesc în lucrarea lui Bottesini, care îmbracă de multe ori aspectul unei pastișe muzicale, a unei voite șarje prietenești „à la manière de...". Este exact caracterul pe care i l-au conferit cei doi excelenți soliști, Andrei Roșianu, cu intervențiile sale violonistice paganiniene, alternînd pasajele „diabolice", cu melodii efuzive, și Ovidiu Bădilă împrumutînd cîntului său la greoiul contrabas uluitoare virtuți acrobatice — uneori cu un surîs complice în colțul gurii — și o sonoritate amintind adeseori de aceea a violoncelului sau uneori chiar a viorii.

Aidoma lui Mozart, nici Bach nu ridică puține probleme de stil, în ciuda aparentei simplități tehnice. Ne-a dovedit-o, în ultima seară a Galei de la Bacău, violonistul Ion Georgescu, absolvent al Conservatorului din București, actualmente membru al orchestrei Operei Române, susținător al unui reușit recital anterior, de această dată solist în *Concertul de vioară nr. 2 în mi major* de Bach, în care pulsația mecanică, lipsită de intensitate expresivă și stilul declamator facil au dat interpretării sale un caracter cenușiu, pentru a nu mai aminti și de intonațiile adeseori aproximative. Următoarea lucrare, *Concertul de violă* de Béla Bartók, ne-a prilejuit cunoștința cu o talentată interpretă a mezzo-sopranei instrumentelor cu arcuș, într-o pagină solistică extrem de pretențioasă, pe care compozitorul însuși o caracteriza drept „sobră și virilă, pe fondul unei orchestre tratată transparent". Chiar așa, cu viola solistă pe primul plan, a și interpretat-o Cornelia Petroiu — și ea absolventă a Conservatorului bucureștean, în prezent membră a Filarmonicii din Ploiești —, cu o virtuozitate desprinsă de orice supralicitare ostentativă, cu un timbru instrumental cald și grav, care ar fi suportat doar un plus de afirmare solistică. Ultima apariție a serii a reprezentat totodată și culminația întregii ediții băcăuane a Galei tinerilor concertiști. Ea ne-a oferit ocazia unei reîntîlniri cu pianista Steluța Radu, absolventă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", profesoară la Liceul de artă „George Enescu" din București, după un strălucit recital susținut la Ateneu cu un extrem de pretențios program Scarlatti — Chopin — Liszt — Debussy — Prokofiev. De această dată, compozitorul ales a fost Brahms, al cărui *Concert de pian nr. 1 în re minor* l-a parcurs cu o ireproșabilă tehnică instrumentală, într-o concepție extrem de riguroasă, de mare soliditate arhitectonică, cu vitalitate, elan combativ, dar și cu climatul de senină reverie din partea lentă, într-un cuvînt o interpretare autentic brahmsiană, care o plasează pe Steluța Radu printre pianiștii de prim plan ai generației sale.

Edgar ELIAN

Așezămîntul de cultură și creație de la Tescani-Bacău a fost gazda ospitalieră a unui concert inedit, oferit de pianista Mihaela Cârlan și violonista Ștefania Cârlan celor aproape 100 de scriitori, prezenți (între 18—20 octombrie a.c.), la cea de a VI-a ediție a Festivalului literar-artistic „George Bacovia". În atriumul de la Tescani cele două concertiste au interpretat, între altele, *Sonata în do minor op. 30* de Beethoven. Interpretele au inspirat primei părți a sonatei beethoveniene o puternică tensiune interioară, gamele ascendente și cascada șaisprezecimilor fiind redate cu concentrată energie dramatică, conflictuală, extinsă de tema viorii și contrapunctul pianului, pînă la tumultul codei. Partea a doua — Adagio cantabile — situată la antipodul desfășurării sonore anterioare, a readus melosul cald, profund, simplu și liniștitor al pianului , vioara meditînd cu ușoare accente patetice, într-un univers sensibil poetic, încheiat, firesc, într-un final, *Allegro,* senin și jucăuș.

Sonata nr. 2 op. 100 în la major de Brahms a fost gîndită de concertiste în maniera *Adagio*-ului *cantabile* din sonata beethoveniană, conferind sonorităților pianului acel inefabil mister sufletesc, căruia vioara i-a nuanțat gradat expresia prin contraste de rafinat colorit, extinse și în *Andantele tranquillo,* formulat în cadențe de ritm absolut surprinzătoare. Cu nedisimulată bucurie artistică a apreciat auditoriul finalul sonatei, cu caracterul ei romantic, de poem liric, echilibrat prin accente tinerești, ardente nu de puține ori.

Ultima lucrare din concert a fost *Sonata nr. 2 op. 6* de George Enescu. Interpretele au găsit fermecătoare resurse timbrale în redarea substanței tematice a sonatei — arcuită peste întinse suprafețe — izbutind o mereu variată gamă de nuanțe, intens dinamizate. Plecînd la unison, cele două instrumente s-au delimitat, apoi, printr-un val de arpegii (pianul), prin treceri din registrul acut în acorduri descendente (vioara) ca, în final, să-și reunească „glasurile" într-un dialog de o rară gingășie.

Interpretele s-au remarcat în acest concert prin înțelegerea superioară a muzicii, prin energia lor lăuntrică și virtuozitatea lor, uneori patetică sau impetuoasă, alteori subtil șlefuită, dar întotdeauna de o calitate incontestabilă, adaptată admirabil sensului esențial al partiturii.

Vasile PRUTEANU

CRAIOVA

Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Dolj, în colaborare cu Cenaclul compozitorilor și Asociația scriitorilor din Craiova, au organizat în sala Filarmonicii un spectacol de muzică și poezie sub genericul „Spre comunism în zbor", dedicat Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român.

La realizarea spectacolului omagial și-a dat contribuția orchestra simfonică a Filarmonicii „Oltenia" dirijată de Teodor Costin, care a interpretat *Uvertura la opera „Horia"* de Sabin Drăgoi și *Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu.

În interpretarea corului Filarmonicii, dirijat de Alexandru Racu, au fost audiate cîteva lucrări corale ale compozitorilor craioveni : Gheorghe Stănescu, Alexandru Racu, Constantin Ungureanu, Boris Chelaru, Dan Ionescu, Remus Rizescu, Gheorghe Fabian și Gheorghe Vulpe. Au fost prezentate cîntece pentru patrie, partid, pentru conducătorul încercat și iubit al patriei noastre socialiste.

Scriitorii craioveni Ilarie Hinoveanu, Mihai Dutescu, Claudiu Moldovan, Ștefan Bossun, Ion Pachia-Tatomirescu, Sina Dănciulescu, Nicolae Petre-Vrînceanu, Ioana Dinulescu, Marian Barbu, Anton Moraru și George Niță au citit din versurile lor, în care a răsunat mesajul de dragoste și devotament față de patrie, față de Congresul al XIII-lea al partidului, față de președintele țării. N-au lipsit nici versurile dedicate răscoalei populare de sub conducerea lui Horia, Cloșca și Crișan, răscoală ce a avut loc pe pămîntul transilvan acum 200 de ani, înscriind o fierbinte pagină de istorie socială și politică pentru libertate și o viață mai bună a maselor asuprite.

Spectacolul prezentat în fața unui public numeros, de toate vîrstele, bucurîndu-se și de prezența președintei Comitetului de Cultură și Educație Socialistă a județului Dolj, Constanța Lăzărescu, a constituit totodată o contribuție la strîngerea legăturilor între compozitori și scriitori, servind astfel, prin artă, înaltelor idealuri ale socialismului și comunismului.

Boris CHELARU

TIMIŞOARA

Promotoare a cultivării cu devoţiune a creaţiei româneşti, Filarmonica „Banatul" şi-a reconfirmat opţiunile încă de la cel dintîi concert al noii stagiuni, oferind spectatorilor o creaţie semnată Remus Georgescu, cît şi o prezenţă solistică din perimetrul tinerilor lansaţi deja pe orbita valorică naţională — Sorin Petrescu.

Suita concertantă continuă o preocupare ceva mai veche a lui Remus Georgescu, anume de a cultiva ethosul modal al folclorului în creaţii pertinente, apte să-i reprezinte propriul punct de vedere. Dacă *Suita I Almăjană* (1976) urmează o cale mai comună, cu această *Suită a II-a Almăjană* asistăm la un moment deosebit în evoluţia stilistică a compozitorului. Contururile melodice ale celor patru cîntece, alese din colecţia etnografului Nicolae Ursu, din Valea Almajului, sînt sensibil diferenţiate ca factură şi totuşi potenţiale ideii de dezvoltare ce se rotunjeşte într-o reală unitate a demersului componistic, de atmosferă şi mesaj. Treptat, densitatea liniilor contrapunctice sporeşte, aidoma unor pînze freatice ce înglobează literalmente vocile orchestrei ; tema în întregul ei, fragmentată sau în configurări heterofonice va dialoga cu prospeţime, în gradaţii judicios conduse. Creşterile expresive sînt obţinute cel mai adesea prin „prelungiri" de sonanţe, cu *divisi* la aproape fiecare partidă (uneori, la partida de violoncel fiecare din cele patru pupitre suprapun alte „isoane"). Să consemnăm apoi efectul de „halo-uri" sonore de mare efect cît şi paleta orchestraţiei ce realizează culori inedite prin solicitarea unor tehnici speciale. Debordanţa acestui număr de voci înscrise în partitură semnifică probabil dorinţa compozitorului de reconstituire a spaţiului muzical de aici, în toată bogăţia-i prolixă — ce l-a determinat pe Blaga să-l identifice drept „baroc al etnografiei româneşti". Surprinzător rămîne însă efectul acestei partituri încărcată cu structuri de o dantelărie filigranată metamorfozate în clipa interpretării în transparenţe de o puritate impresionantă. Aici, ethosul modal pare să-şi fi regăsit matca cu nimbul valenţelor sale armonice şi contrapunctice, la sensibilitatea pulsului contemporan, totul jubilînd într-o continuă devenire.

Meritul restituirii tuturor acestor sugestii revine dirijorului Petru Oschanitzky, baghetei de o cuceritoare precizie şi lejeritate în edificarea polimetriilor partiturii cît şi supleţei de a-l urmări pe solist.

Sorin Petrescu în *Concertul* de Grieg ne-a convins de disponibilităţile sale în configurarea fiorului emoţional prin intermediul unor cantilene uimitor de tandru arcuite ; remarcabilă robusteţea tehnică confirmată pe parcursul concertului cît şi în suplimentul cu *Allegro barbaro* de Bartók.

Doru MURGU

RECENZII

„Mit şi epopee" de Radu Gheciu

Intitulîndu-şi astfel cartea, Radu Gheciu a semnat totala adeziune la preocupările de creaţie ale lui Gh. Dumitrescu, care ştim că şi-a făurit lucrările cele mai importante sub aceste două însemne filozofice. Cu rigoare şi eleganţă, autorul, care mai semnase cîteva lucrări muzicologice primite cu mult interes, realizează, de data aceasta, punerea în evidenţă a verbului şi adevăratului talent literar ce-l caracterizează, punîndu-ne la îndemînă, parcă tot mai apropiat, mai familiar, operele, oratoriile, simfoniile şi corurile lui Gh. Dumitrescu. Personal, în cîteva rînduri, am prezentat şi analizat cîte ceva din veritabilul tezaur semnat de compozitor şi de data aceasta am găsit, în paginile noului volum, întăriri ale unor convingeri pe care le aveam. Vreau să arăt că, rezonînd unisonic, R. Gheciu a demonstrat încă o dată măreţia monumentului de creaţie făurit de Gh. Dumitrescu, cu migală, consecvenţă şi patos, mult patos patriotic. Schiţa biografică din primul capitol, alăturînd şi cîteva caracteristici esenţiale precum şi izvoarele muzicii purtînd diferite nume de suite simfonice, simfonii şi opere înscrise în *Ciclul miturilor* şi *Ciclul jertfei*, expusă laconic lasă drum deschis consideraţiilor legate propriu-zis de muzică. Componenta contemplativă a rostirii muzicale a lui Gh. Dumitrescu, apoi posibila variantă românească a melodiei infinite prezentă adesea în paginile acestei muzici, deschiderea compozitorului faţă de spaţiul muzical românesc sînt concluzii ale acestui început plin de valoare. „Simpla dialectică muzicală", observă R. Gheciu, este în fond un edificiu abil alcătuit. Citez consideraţiile privitoare la tonalitate, părîndu-mi-se extrem de interesante : „Solarul, jupiterianul Do major este asociat cu o semnificativă frecvenţă marilor momente apoteotice şi glorificatoare, do minor şi re minor sînt tonalităţile în care răsună sumbru şi energic melodiile înrudite cu vechile cîntece revoluţionare, în extaticul Do diez major va înceta să bată inima fetei cu garoafe, Cronicarul din *Soarele Independenţei* îşi rosteşte povestirea în somptuosul Re bemol major... şi şirul exemplelor poate continua". Şi din această „scenă" muzicologică se poate observa că autorul se simte la largul lui în operă, în mijlocul producţiilor lirice. Aduc, în plus, argumentul că aproape toate exemplele cărţii sînt melodii decupate din diferite lucrări trimiţînd cititorul cel mai puţin avizat, dar dornic de a se informa tematic, la locul căutat. De asemenea, o altă dimensiune a prezentării lui R. Gheciu este conţinutul narativ, totul fiind înscris într-un *story* neîntrerupt, în care consideraţiile propriu-zis muzicale se fac prezente într-o măsură redusă. Este semnificativ însă că autorul se manifestă prudent, reţinut, chiar în mijlocul celor mai dezlănţuite demonstraţii, sistemele, subsistemele, paragrafele demersului muzicologic asemănîndu-se, prin structură şi modalitate de exprimare, principiilor de creaţie dumitresciene, încă o dată dovedind, aşa cum arătam, perfecta rezonanţă cu gîndurile şi intenţiile compozitorului. În sprijinul demonstraţiei intenţio-

nate, R. Gheciu, în plus, rezumă, sintetizează, oferind posibile categorisiri ale contribuției autorului *Oratoriului Tudor Vladimirescu* ; „Gh. Dumitrescu, subliniază R. Gheciu, este poate singurul compozitor contemporan care încorporează organic materii atît de diferite cum sînt faptele de cultură populară românească veche și cîntecul revoluționar modern, armonizarea modală, cromatismul wagnerian și riguroasa polifonie preclasică, sistemul leitmotivic și formele închise, recitativul de sorginte folclorică și arioso-ul modern și încă altele, făcînd din acest uimitor aliaj o realitate stilistică absolut viabilă."

„Limpezirea cugetului prin cîntec", crezul compozitorului, strălucește în miezul prezentărilor înfățișînd sistemul lucrărilor vocal simfonice, operele, simfoniile și muzica corală. Lucrările, dintre care multe pot fi apreciate ca foarte cunoscute, sînt „portretizate" de multe ori prin definiții, prin poezia conținută, travaliul ce le caracterizează etc. Pe parcurs, entuziasmul cititorului este solicitat ca vibrație corespunzătoare revelațiilor cercetătorului : „Ce bogății de frumusețe sonoră, exclamă R. Gheciu contemplînd *Oratoriul Tudor Vladimirescu,* ce concentrare crescîndă a tragediei muzicale pînă la transfigurarea finală, ce răspunsuri semnificative în planul ideilor muzicale și al raporturilor creatoare cu duhul cîntecului oltenesc, ce viziune larg cuprinzătoare într-o perspectivă de destin național asupra drumului prin vitejie spre moarte al lui T. Vladimirescu ne relevă cunoașterea întregului !" *Ion Vodă cel cumplit,* prima și cea mai populară operă a lui Gh. Dumitrescu, *Răscoala, Decebal* (o apologie a permanențelor etnice ale poporului român, așa cum sînt ele gravate în faptele de vitejie ale strămoșilor), *Fata cu garoafe* se alătură în paginile cărții cîntînd, parcă din nou, decisiv, de neuitat. De o atenție specială se bucură și partiturile inspirate din viața nouă, din realitatea cea mai vie, alcătuind, la fel ca și celelalte, o efigie a oamenilor contemporani, a eroismului și patriotismului ce le sînt definitorii.

Prefațîndu-și baletul — oratoriu *Miorița,* Gh. Dumitrescu arăta că : „Atitudinea ciobanului exprimă încredere în această capacitate nelimitată a omului de a depăși suferința, înfrîngerea, obiectivîndu-și existența în valori morale și fapte menite a dăinui și după dispariția lui." Cu siguranță că sentimentul care se naște, ne stăpînește, după parcurgerea noului volum semnat de R. Gheciu este acesta, al perenității unei opere pline de cea mai autentică valoare și semnificînd o excepțională bogăție de spirit.

Anton DOGARU

DE PESTE HOTARE

Zilele culturii românești, în Cehoslovacia

În a doua jumătate a lunii octombrie 1984, s-au desfășurat în Cehoslovacia *Zilele culturii românești.* Eveniment politic și artistic de larg ecou în țara prietenă, cuprinzînd expoziții de pictură și grafică, seri literare, retrospectiva filmului românesc, spectacole ale unor ansambluri de amatori — *Șiriul* din Buzău *Drăgaica* din Dîmbovița, corul *D. G. Kiriac* din Pitești — și profesioniste *(Fantasio* din Constanța), decada discului *Electrecord,* expoziții de fotografii, *Zilele culturii românești* s-au impus, în special prin numeroasele concerte, recitaluri, spectacole de operă și conferințe muzicologice, susținute de muzicienii noștri. Timp de o săptămînă la Praga, Bratislava, Košice, Hradec-Kralove, Trnava, Banska Bystrica, Zvolen, Kromeřitz, dirijorii Emil Simon și Ion Marin, cîntăreții Ionel Voineag și Liliana Bizineche, violonistul Ion Voicu, muzicologii Daniela Caraman-Fotea și autorul acestor rînduri — au apărut în fața publicului cehoslovac, spre a face cunoscute realizările creației muzicale contemporane.

Spectacolul festiv de deschidere a *Zilelor culturii românești* l-a susținut cu brio Ansamblul de balet clasic și contemporan *Fantasio* din Constanța la noul Teatru Național din Praga. În fața unei săli pline, tinerii dansatori de pe malul Mării Negre au prezentat cîteva din piesele de rezistență ale repertoriului permanent. Desigur, că la loc de frunte s-au situat cele două *Rapsodii române* de George Enescu, în coregrafia lui Oleg Danovschi. Ambele momente coregrafice au darul să ofere spectatorilor virtuțile colective ale ansamblului, în special corpul de balet feminin realizînd în *Rapsodia română nr. 1* o veritabilă creație interpretativă. Dacă în *Carmen* de Bizet — Scedrin, dansatorii Călin Hanțiu, Dumitru Manolache-Lux și Delia Hanțiu au reușit să confere celor trei eroi principali virtuți autentice de tehnică și trăire artistică, în schimb, în actul II din *Lacul lebedelor* nici soliștii, nici corpul de balet nu s-au ridicat la înălțimea acestei clasice capodopere ceaikovskiene.

Orchestra și corul Filarmonicii slovace din Bratislava au susținut un concert festiv cu *Simfonia IX-a* de Beethoven și *Concertul pentru vioară și orchestră în Sol major,* KV 216 de W. A. Mozart, avîndu-l ca solist pe Ion Voicu. Aflat într-o remarcabilă dispoziție artistică, violonistul nostru a reușit să ofere o lecție de stil autentic, de siguranță tehnică, de maturitate de gîndire. Deși coardele grave au sunat la început prea tare, iar orchestra a impus un tempo cam repede în *Allegro,* totuși — pe măsura desfășurării partiturii — experimentatul dirijor Ludovit Rajter a reușit să se sincronizeze perfect cu violonistul român, rondoul final atingînd momentul de apogeu al unei tălmăciri de o rară sensibilitate și acuratețe ritmică. Ovaționat de auditoriu, Ion Voicu a interpretat în supliment o piesă personală de virtuozitate, compusă în memoria lui George Enescu. *Simfonia IX-a* de Beethoven a sunat corect, dar fără strălucire. Cvartetul vocal ni s-a părut inegal și lipsit de omogenitate. Excelent, în schimb, a sunat corul mixt al Filarmonicii slovace.

În sala Teatrului muzical din Praga și la Clubul Fondului muzical din Bratislava am susținut cîte o comunicare despre *Muzica românească contemporană*, exemplificările sonore cuprinzînd pagini din *Variațiunile libere pe o temă bizantină pentru violoncel și orchestră* de Paul Constantinescu, *Simfonia nr. 5* de Pascal Bentoiu, *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Aurel Stroe, *Simfonia* de Georg Wilhelm Berger și *Ison I* de Ștefan Niculescu. Timp de peste o oră au durat dezbaterile la Bratislava asupra tendințelor înnoitoare ale limbajului muzical românesc, valorificarea melosului bizantin, apelul la formele arhetipale ale folclorului etc. Concluzia auditorilor după audierea fragmentelor muzicale a fost aceeași la Praga, ca și la Bratislava : compozitorii români scriu o muzică de certă originalitate și fantezie, care merită să fie cunoscută peste hotare nu numai cu ocazii festive ! De altfel, toate discurile cu exemplificări mi-au fost imediat solicitate de discoteca Uniunii Compozitorilor slovaci, spre a fi studiate în amănunt de colegii din Bratislava.

Un nesperat succes de public a înregistra retrospectiva discului *Electrecord* la Magazinul universal *Maj* din centrul orașului Praga. Așa cum a subliniat în cuvîntul de deschidere reprezentantul firmei *Supraphon*, expozițiile de discuri organizate în incinta acestui magazin de tradiție, se bucură de o afluență de melomani neîntîlnită în alte centre de specialitate. Ne-am convins chiar a doua zi, cînd am aflat că circa 1.000 de discuri *Electrecord* s-au vîndut imediat după vernisaj.

La fel de fructuoase s-au dovedit apoi întîlnirile de la Uniunea federală a Compozitorilor din Praga cu secretarul organizației, compozitorul Zdenko Mikula, de la Centrul de informare al Fondului muzical ceh, Dr. Jan Ledec, dar, mai ales, cu colegii de la Uniunea Compozitorilor slovaci din Bratislava. Prin intermediul acestora lin urmă, am identificat o nouă lucrare inspirată din folclorul nostru : *Rapsodia română pentru pian* de Dušan Martincek. S-ar părea, la prima vedere, că asemenea întîlniri au un caracter de rutină administrativă, însă ele dezvăluie aspecte ale colaborării în domeniul creației extrem de actuale și de reciproc avantajoase. Este util de pildă, să constați că școala românească de compoziție cunoaște în prezent un interes sporit față de trecutul apropiat, că partiturile și discurile noastre cele mai recente sînt așteptate de cele două Uniuni naționale de creație, că în discoteca Fondului muzical din Bratislava nu au pătruns în ultimii 5 ani aproape nici un disc, carte sau partitură românească.

Desigur, că *Zilele culturii românești* în Cehoslovacia au avut darul să umple unele goluri de informație asupra realizărilor muzicii noastre din ultimul timp (în programul Orchestrei de cameră fără dirijor din Praga de exemplu, figura *Divertimento* de Dumitru Capoianu, la postul 1 de Televiziune din Praga s-a difuzat un amplu recital al cîntăreței Dida Drăgan, la posturile de radio cehoslovace s-au difuzat — întreaga săptămînă festivă — lucrări de muzică de cameră, ușoară și populară românească), dar socotim, că procesul de schimburi artistice în domeniul creației poate și trebuie amplificat și permanentizat.

Viața muzicală din Cehoslovacia dispune de o rară intensitate, *Anul muzicii cehe 1984* constituind una din manifestările de amploare internațională. Sărbătorind centenarul morții lui Bedřich Smetana (12 mai 1884), muzicienii țării prietene și-au îndreptat privirile atît asupra moștenirii ctitorului școlii naționale din veacul trecut, cît, mai ales, asupra creației contemporane. Astfel, timp de zece zile, au declanșat un micro-festival la Praga *(Muzica zilelor noastre)*, axat în exclusivitate pe lucrări simfonice, concertante și camerale în primă audiție.

Concertul inaugural al Orchestrei simfonice FOK din Praga, sub bagheta lui R. Haliska, a cuprins *Scherzo* de Jiři Pauer (o superbă demonstrație de virtuozitate orchestrală, dar nimic mai mult), *Concertul pentru pian și orchestră* de Josef Bohác (o pagină bine gîndită, tradiționalistă ca formă și limbaj tehnic, deficitară totuși în ce privește tratarea instrumentului solist), *Variațiuni simfonice pe o temă de Rychlick de Otmar Macha* (o partitură mai îndrăzneață ca limbaj armonic, dar oarecum lipsită de fantezie în prelucrarea materialului sonor) și *Mica simfonie* de Lubomir Zelenyi (o lucrare colorată, bine structurată ca formă, excelent orchestrată). În seara următoare, ne-am întîlnit cu Orchestra Filarmonică din Brno, dirijată de Petr Vronsky. Extrem de bine pusă la punct, formația oaspete a inclus în program poemul dramatic *Sloky odvahy* de Arnošt Kostál, *Concertul pentru oboi și orchestră* de Jean Seidl (solist J. Krejci) și *Simfonia II-a* de Viktor Kalabis. În mod special ne-a atras atenția, ultima lucrare prin bogăția conținutului tematic, excepționalele contraste dramatice (bine pregătite orchestral), ineditul coloritului instrumental. În general concluzia ce s-a desprins de pe urma tuturor lucrărilor contemporane audiate la Praga este următoarea : muzicienii cehoslovaci, stăpînesc cu autoritate formele clasice și limbajul muzical romantic, vădesc un puternic atașament pentru întregul arsenal tradițional, preferînd soluții ceva mai sigure poate — pentru moment — la public, dar mai puțin concludente în perspectiva timpului.

La Teatrul Național am urmărit premiera *Secretul* de Bedřich Smetana, conducerea muzicală fiind asigurată de Josef Chaloupka și regia de Karel Jernek. Fără a se ridica la înălțimea capodoperei *Mireasa vîndută*, opera *Secretul* se înscrie pe linia acelorași coordonate stilistice, folclorul constituind sursa principală de inspirație a compozitorului. Montarea și scenografia merg pe căile tradiționalismului teatrului liric ceh, în timp ce cîntăreții se încadrează în acest climat de interpretare sobră.

Indiscutabil mai interesantă, inventivă și plină de farmec ni s-a părut premiera *Povestire din noaptea Crăciunului* de Nicolai Rimski-Korsakov. Valorificînd sub forma unei feerii încîntătoare un text al lui N. V. Gogol, compozitorul a realizat o muzică de autentică atmosferă populară rusă, în care umorul se împletește cu poezia. La Teatrul *Smetana* (cea de-a doua scenă lirică din Praga) se simte îndrăzneala regizorală (Bronislav Kriska) și dezinvoltura cîntăreților. Păcat însă, de o serie de stîngăcii ale baletului într-o lucrare în care dansul ar fi putut să dețină un loc prioritar. Montarea și mai ales, costumele (Helena Bezákova) se impun prin fast, bun gust, colorit și autenticitate a stilului rus. Opera lui Rimski-Korsakov se înscrie ca un succes al valorificării creației clasice universale de către Teatrul *Smetana*.

Publicul praghez a primt cu interes ambele spectacole lirico-dramatice și participarea sa vie în timpul desfășurării reprezentațiilor demonstrează că dragostea pentru operă, ca de altfel pentru marea muzică, rămîne o trăsătură fundamentală a spiritului poporului cehoslovac. În acest context de cunoaștere și de prețuire a artei s-au desfășurat și *Zilele culturii românești.*

Viorel COSMA

Muzică românească la Debrecen

FESTIVALUL DE MUZICĂ CONTEMPORANA DE LA BUDAPESTA

În cadrul săptămînilor muzicale budapestane decada 1—10 octombrie a fost dedicată muzicii contemporane. Au avut loc concerte simfonice, camerale, corale, de muzică electronică, spectacole de operă, dans şi teatru instrumental. Au participat ansambluri din Anglia, Belgia, R.F.G. şi U.R.S.S., prezenţa cea mai masivă fiind — după cum este de înţeles — cea a ţării gazdă. Ceea ce este demn a fi remarcat este că festivalul budapestan iradiază în întreaga Ungarie, lunile septembrie-octombrie fiind dedicate în totalitate unor evenimente muzicale urmînd a avea loc în toate centrele culturale ale ţării. Este de subliniat concertul dedicat creaţiei muzicale româneşti contemporane care a avut loc la 3 octombrie la Debrecen în sala Kodaly a Conservatorului de muzică şi care a cuprins *Cvartetul no.* 7 de Zeno Vancea, *3 piese pentru 2 piane* de Nicolae Chilf, *Sonata pentru violoncel şi pian* de Nicolae Buicliu, *Măguri* pentru flaut solo de Liviu Comes şi *Trio pentru vioară, clarinet şi pian* de Dan Constantinescu. În interpretarea unor solişti de excepţie precum Kis Vilmos Péter, Sánta Zoltán, S. Dobos Marta — vioară, Béczi Zsuzsa — violă, Kedves Tamas şi Ádám Károly — violoncel, Gyögyössy Zoltan — flaut, Paracky Miklós — clarinet, a celebrului Duo pianistic format din Dévai Tibor şi Dévényi Lajos şi a pianiştilor Irmay Kálmán şi Duffek Mihály (la care s-a adăugat şi vibrafonistul Siklósi Gabor) concertul s-a afirmat ca o reuşită certă, asistenţa răsplătind muzica şi interpreţii cu îndelungate aplauze.

Din programele de muzică nouă ale Festivalului budapestan am avut ocazia să urmăresc numai o parte. În prima zi, două opere într-un act de Emil Petrovics — *C'est la guerre şi Lysistraté*, lucrări de o factură oarecum tradiţională, scrise cu o deosebită tehnică dramatică şi ştiinţă de gen (Opera din Debrecen, dirijori Laszló Szabo şi Géza Török). S-a impus impecabilitatea execuţiei şi un grup de solişti de reală anvergură. În concertul simfonic ce a urmat, susţinut de Orchestra ungară de Stat dirijată (excelent !) de András Ligeti am avut prilejul să ascult două lucrări de compozitori unguri în primă audiţie mondială : *Horae* de Laszlo Kalman (o muzică de vagă nostalgie romantică — poate insuficient afirmată) şi *Quattro dialoghi* de Zsolt Durko. Această piesă face apel la cam întregul arsenal coloristic al orchestrei (2 grupe de percuţie, orgă, pian, etc.), o risipă de lux şi interpreţi menită să timbralizeze cu deosebită fineţe un discurs de mare concentrare ideatică a cărui omogenitate stilistică constituie una dintre principalele calităţi. De sigur, admirabila *Simfonie a 3-a* de Lutoslawski reconfirmă — pretutindeni şi întotdeauna — prezenţa în contemporaneitate şi într-o perpetuă *actualitate* a uneia dintre cele mai proeminente personalităţi muzicale ale celei de a 2-a jumătăţi a secolului XX, un *clasic* în sensul major al ideii şi al cuvîntului. Ansamblul de percuţie „Amadinda" format din patru (foarte) tineri componenţi : Zoltán Váczi, Zoltán Racz, Zsolt Sárkány şi Karoly Bojtos a susţinut integral o primă parte dintr-un concert interpretînd trei lucrări de compozitori maghiari şi un teatru instrumental de John Cage. *Quartetto* — de Sandor Balassa se remarcă printr-o variată şi luxuriantă tratare a percuţiei, fiecărui interpret revenindu-i sarcini complexe de ordin tehnic într-o muzică plină de strălucire şi frumos arcuită. Calităţi similare oferă şi *Quartetto* de Géza Gémesi (un foarte tînăr compozitor) şi *Pebble Playing in a Pot* de Lászlo Sáry, lucrări în care timbralitatea se îmbină în mod fericit cu dezinvoltura jocului ritmic. Teatrul muzical al lui Cage — în versiunea plină de haz a celor 4 interpreţi *(Living Room Music)* — chiar dacă nu a transcendat (cel puţin în aparenţă) *gag*-ul (mai ieftin sau nu) a adus concertului un plus de spectaculozitate, oricînd binevenită în contextul sonor, voit banal, prefigurat al piesei respective... *Tehillim* (4 psalmi) de Steve Reich, care a constituit partea a 2-a a concertului, interpretat de formaţia „Group 180" condusă (cu un simţ excepţional al ritmului, învingînd dificultăţi neobişnuite ale scriiturii) de András Soós este o muzică de tip incantatoriu plasată stilistic într-o zonă evident tributară *Nunţii* de Stravinski sau Cantatelor lui Orff. Aparent sau nu : succesiunea ilimitat obsesivă a unor ritmuri ak-sak pe vocalize oligocordice, monocromia nuanţelor şi a timbrelor, conotaţiile de *context* (imaginare sau nu) fac din această muzică o *problemă :* desigur pentru cei ce şi-o pun. Altfel, fluxul sonor se scurge în afara oricărei fixaţii (culturale sau paraculturale) : ar fi o calitate ? *Harlekin* de Stockhausen în interpretarea Susannei Stephens (clarinet şi dans) cu toate explicaţiile de început ale autorului — interesante, mai ales, prin *prezenţa* sa — nu s-a ridicat deasupra unei iminente platitudini — inevitabile — a gestului „teatral" şi a unei muzici de tristă memorie extinse irecuperabil în timp, spaţiu şi, mai ales, în *sens*. Şi, în fond, care este rostul proliferării şi teoretizării cu orice preţ a eşecului ? *„Grupul fonetic şi vocal"* din Bruxelles a prezentat în două concerte rezultatele activităţii sale recente : benzi de muzică electronică de István Szigeti *(Elka)*, László Király *(Piano piece)*, Miklos Czemiczky *(Meditatio mortis)*, Zoltán Pongracz *(Madrigal)*, Iván Patachich *(Annales)* şi lucrări colective ale grupului : *Amkéa, Aérosons, Kouroset Kore* pentru bandă, sintetizator şi voce transformată electronic. Multă bătaie de cap spre a ieşi din glaciaritatea destul de impersonală a rezultatului, cu mostre de idei şi intenţii în perspectiva *capodoperei* care tot întîrzie (de zeci de ani...) În orice caz apreciabilă ni s-a părut onestitatea travaliului şi a căutării *emoţiei* — o carenţă, de altfel, simptomatică a domeniului...

În rest, regrete : nu am putut asculta muzică de Szöllösi, Láng, acelaşi Balassa, Durkó, Czemiczky şi atîţia alţii, compozitori de frunte care, alături de alte nume neprezente în Festivalul budapestan din acest an reprezintă azi o şcoală contemporană de compoziţie de prim ordin în mişcarea muzicală internaţională. Şi nu se poate încheia această succintă trecere în revistă fără consemnarea nivelului excepţional al interpretării noii muzici şi a aderenţei entuziaste a publicului faţă de acest fenomen artistic : un interes autentic, cultivat, real, rod al repetatelor ediţii anuale ale Festivalului.

Nicolae BRÎNDUŞ

Premiu internaţional de muzicologie

Muzicologul Viorel Cosma a fost distins cu premiul internaţional *Artisjus* din Budapesta. Este o distincţie anuală ce se acordă artiştilor, muzicienilor şi muzicologilor străini, care contribuie în chip deosebit la promovarea creaţiei ungare contemporane.

Muzicologul Viorel Cosma a contribuit la cunoaşterea a numeroase partituri de Béla Bartók, Zoltan Kodály, Emil Petrovics, Kósa György, Paul Arma, Szábo Ferenc, Veress Sándor etc., în cadrul ciclului de concerte de la Filarmonica „George Enescu", sub genericul *Vocaţia universală a folclorului românesc*. În 1954, a publicat la Budapesta volumul *Béla Bartok — Scrisori*, aducînd la lumină documente inedite privitoare la legăturile muzicale româno-ungare.

Rep.

Aarhus 1984

Spre ruşinea mea, nu cunoşteam mai nimic despre cultura (mai cu seamă muzicală) din Danemarca.

Puţinele informaţii despre îngeţoşatele ţărmuri nordice erau desprinse din cărţi şi plasate cu mult în urmă : în copilărie şi adolescenţă.

Prima era din cartea de geografie unde se afirma un amănunt care mi s-a fixat pentru o viaţă : „locuitorii acestei ţări lasă pe pragul uşii sticla şi banii de lapte".

Admiraţia pentru această cvasi-miraculoasă calitate civică avea să se contopească într-un ac de busolă care indica întotdeauna nordul.

A doua a fost povestea „Fetiţa cu chibrituri" de Andersen. Nu mai era vorba de zîne, de zmei şi feţi frumoşi, de mere de aur şi alte substantive magice.

Ca şi Cuore, povestea copilului sărman trăind în oraş, între noi, m-a înduioşat cu reluări şi de lectură şi de lacrimi.

A treia, din adolescenţă, era — bineînţeles — Hamlet.

Dar a fi sau a nu fi aevea în Danemarca nu-mi trecea nici prin vis. Pînă la începutul lui septembrie 84, cînd debarcai şi la propriu şi la figurat (cu feribotul), ca observator la Festivalul de la Aarhus (vechea capitală a ţării şi însemnat port).

Între 1—9 septembrie, s-a desfăşurat aici cel de-al 20-lea Festival, care împleteşte simultan şi armonios Muzica, Baletul şi Sportul.

E dificil să alegi dintre nenumăratele manifestări consemnate clar şi sistematic în broşura (mai curînd, o cărticică) de circa 150 de pagini, trimisă cu multă vreme mai înainte, căci zilnic au loc cel puţin 4—5 manifestări muzicale, ca să nu vorbim de celelalte discipline, de muzee şi colecţii şi alte atracţii înscrise ordonat, cu toate amănuntele de rigoare.

Muzica nu cunoaşte graniţe sau compartimente, poţi asculta recitaluri, concerte şi reprezentaţii de la jazz şi muzică populară, la cea camerală, simfonică şi tetralogie wagneriană.

Din capul locului, eşti impresionat de Casa muzicii (Musikhuset), atît în cea ce priveşte ambianţa în care e plasată, cît şi de concepţia clară, luminoasă, modernă, care a stat la baza înălţării ei, adăpostind printre altele o sală mare de concert (1 500 de locuri) susţinută de cuceririle ciberneticii în vederea unei superlative audiţii din orice punct.

Artiştii şi ansablurile care au evoluat au lăsat o impresie adecvată, de înalt profesionalism şi maturitate artistică, unii din ei fiind consacraţi pe plan internaţional.

Dirijorii Ole Schmidt şi Henrik Sachsenkjold se impun de la primele măsuri prin siguranţa conducerii prin acurateţea şi muzicalitatea solicitată şi obţinută.

Mi-au atras atenţia spaţiile, ca nişte coridoare, între cîteva grupuri instrumentale, permiţînd detaşarea captării sunetelor şi strîngerea lor într-un ansamblu anume determinat de către micile şi nenumăratele jaluzele din fundalul scenei de concert.

Dintre solişti, se cuvin remarcaţi : violonista Anne-Sophie Mutter (Concertul de vioară nr. 5 în La major de Mozart) şi soprana Edda Moser (Arii de concert şi motete de Mozart) care apare frecvent la Metropolitan şi a cîntat sub conducerea reputaţilor Bernstein, Boulez şi Karajan. La capitolul cîntăreţi, se cuvin adăugate numele Minna Nyhus (Fricka) Leif Roar (Wotan) şi Jörgen Klint (Alberich) care au susţinut dificila partitură wagneriană „Aurul Rinului" în fruntea unui ansamblu foarte omogen şi riguros stilistic.

După cum am precizat mai sus, toate genurile muzicale s-au desfăşurat în acest festival, în cele mai variate circumstanţe (şi nu o dată jazzul putea fi ascultat în sală, în aer liber ca şi în catedrala oraşului).

În această zonă, a muzicii uşoare, remarcabil mi s-a părut musical-ul „Damernes Joey" (Amicul Joey) pe melodiile consacratului Richard Rodgers, care oferă talentaţilor Flemming Larsen (rolul titular) şi Isa Holm să susţină cu frenezie şi convingere povestea firească de dragoste, duioşie şi umană nestatornicie (care, în fond e o statornicie) întreaga atmosferă a anilor 30 la Chicago fiind sugestiv redată cu un balet care-şi cunoaşte meseria şi cu un experimentat ansamblu orchestral. Domină însă atmosfera şi arhitectura bogat ornamentată a vechiului teatru în care are loc reprezentaţia şi, fără să vrei, te gîndeşti la trecutul teatral, teatrul atît de legat de Danemarca.

Teatrul instrumental polonez Gdynia a oferit în premieră externă „Locatarul", întreaga acţiune bazîndu-se pe talentul poliinstrumental al unui singur personaj. Numai că această dificultate, dacă nu atinge un minim artistic, cade în cabotinaj. Spectacolul a avut, totuşi, unitate, scenariul şi regia fiind tot atît de mediocre.

Dacă în prima zi s-a executat muzică din creaţia nordică : John Svendsen (1840—1911) şi C.C. Móller (1823—93), în zilele următoare, programele concertelor camerale şi simfonice nu au urmărit impunerea ostentativă a compozitorilor danezi, iar, după Mozart — care mi s-a părut autorul preferat —majoritatea creaţiei a provenit din binecuvîntatul secol al 19-lea (mai cu seamă în simfonic) nelipsind preclasicismul (de preferinţă în programele camerale), lui Bach acordîndu-i-se un întreg recital (Minna Nyhus, cu orgă şi cvartet) în Ravnsbjerkirken.

Ar fi greşit să se creadă că secolul 19 a fost punct terminus. În muzica de cameră a figurat Debussy, Ravel, H. Villa-Lobos, J. Ibert, J. Grangaand şi alţii.

Criteriile de alcătuire a repertoriului — după cît am detectat — le-au constituit gustul şi preferinţele publicului şi nu dopajul informativ cu orice preţ „contemporan". În felul acesta, s-au explicat şi sălile pline (cu cozi la bilete) şi atmosfera de intensă şi sinceră trăire a actului artistic (cu public care se scoală unanim în picioare pentru a saluta cu deferenţă pe artiştii care s-au dăruit) şi o anume degajare sărbătorească a cărei consecinţă a fost că întreg oraşul îşi savurează Festivalul.

Ar fi greşit să se creadă că muzica daneză a „îngheţat" undeva la graniţele secolului XX. Dimpotrivă, în scurtul răgaz, la Centrul de informare al muzicii daneze de la Copenhaga, am constatat cu admiraţie că toate curentele şi stilurile la zi sînt reprezentate cu competenţă de creatori care stăpînesc meşteşugul pe toate fazele, iar prezentarea lor pe excelente gravări (Deutsche Gramophon) se bucură de interpretări impecabile.

Festivalul însă este al locuitorilor din Aarhus şi caracterul său democratic m-a impresionat cel mai mult.

Preferinţele lor sînt suverane şi nu sînt superficiale. Ocrotit şi susţinut la cel mai înalt nivel, dincolo de programele stabilite în săli şi prospecte, Festivalul escaladează sălile de concert, revărsîndu-se antrenant, în aer liber.

Pe străzi pietonale (ca, de pildă, Sónder Alle) în piaţete, la răscruci, copii blonzi, fete şi femei blonde, bărbaţi blonzi (ai zice că Soarele Danemarcii s-a refugiat în părul locuitorilor ei) ascultă cu interes, stînd jos, turceşte, tolăniţi sau în picioare recitaluri solare la orele cînd alţi europeni îşi fac siesta pierzînd întîlnirea cu Soarele). Aici, un tînăr cîntă la vioară o partită de Bach, dincolo un scoţian cu fusta specifică prezintă o melodie (tot specifică) la cimpoi (idem) şi contrar renumelui nu e de loc „zgîrcit" cu repertoriul. Un duo (ocarină plus chitară) execută (după un caiet de muzică scris cu creionul) un fel de suită, din care, la un moment dat, ţîşnesc nişte intonaţii balcanice şi unele frînturi par get-beget româneşti. În parcul care înconjoară Casa Muzicii şi-au instalat instrumentele patru tineri, bateristul fiind şi animatorul poliglot al formaţiei.

Piesele de jazz, dintre care unele mari succese în anii tinereții mele, sînt atacate cu aplomb, în armonizări noi, bine sincronizate, cu un swing demn de disc (de altfel, au un recital și într-o sală sau local)... Și așa, mai departe...

În ultima seară, cînd despărțirea plutea în aer ușor melancolizantă, a evoluat prestigioasa Batsheva Dance Company (Israel) practicînd un rafinat și, totodată, viguros dans modern, participare devenită tradițională la acest festival. Într-o impresionantă desfășurare, în care admiri nu numai perfecta sincronizare dintre mișcare și muzică dar de simboluri posibile, generatoare de imagini și — mai ales — de idei, baletele au fost construite pe muzică de Vaugham Williams, Brian Ino și Bach.

Cronica de față apare săracă fiindcă este incompletă. Ea nu poate cuprinde tot ce s-a cîntat la Aarhus în aceste 9 zile ale festivalului 84.

Au fost recitaluri și concerte, opere, dans-teatru, muzică de fanfară, coruri, dansuri și formații muzicale populare etc., care au ocazionat manifestări de la suprarealism la formele tradiționale folclorice.

Nu le consemnez fiindcă o lege din fizică, neînfrîntă pînă acum afirmă și dovedește că un corp nu poate ocupa în același timp două locuri în spațiu (chiar dacă au fost rezervate din timp de un secretariat impecabil).

Ceva care iarăși m-a impresionat a fost dorința sinceră și impetuoasă a compozitorilor danezi expusă (practic și operativ) de președintele lor (Mogens Winkel Holm) de a stabili relații de cunoaștere reciprocă (cîte un mănunchi de compozitori români să-și prezinte lucrările în Danemarca și vice-versa) în mod regulat.

Mă gîndeam : ce bine i-ar sta partiturii „Hamlet" de Pascal Bentoiu să răsune în turnul, coridoarele și sălile Castelului de la Helsingör (pe care, ah, cu mîhnire nu l-am putut vizita)... ca „Suita Românească" de Vagn Holmboe (fascinat de folclorul nostru pe care l-a studiat la fața locului) să fie audiată în România...

Festivalul de la Aarhus s-a dovedit deosebit și încîntător sau, dacă vreți, deosebit de încîntător. Plecînd de acolo rămîi cu o oază de lumină în suflet, deși vii din Nord.

Alexandru PAȘCANU

Festivalul din Bayreuth

O vocație a respectului pentru inițiativă, mobilitatea subtilă după care universul wagnerian este mereu recitit, cu o atenție altfel revelatoare, păstrează semnificativ proiectul inițial conceput de Richard Wagner pentru reprezentarea operelor sale la Teatrul din Bayreuth. O ardoare excepțională animă spiritele chemate aici pentru puterea lor de creație și eficacitatea cu care aceasta se impune.

Impecabilă rămîne valoarea realizărilor muzicale, nesovăielnice în a restitui tensiunile înalte ale discursului liric. La Bayreuth se observă o artă desăvîrșită a regiei sonore ; între constrîngerea rafinată în șoapte și valurile sonorității opulente distanța este enormă, astfel că noțiunea modernă de spațiu sonor deschis pentru evenimente șoc și acțiuni largi se relevă ca o realitate impresionantă. Orchestra cuprinde și luminează semnele interioare și simbolurile solemne ale dramaturgiei cu impecabilă acurateță și suplețe ; registrul nuanțelor pare infinit, iar ceea ce este cu adevărat colosal în concepția compozitorului-poet se percepe fără greș în tălmăciri inteligente și inspirate. Competiția implicată în asumarea partiturilor wagneriene respinge forțe mediocre : vocile nu pot să fie decît pe măsura calității textului muzical, legînd dificultatea de expresie și de stil. Faptul că de peste 100 de ani participă la Festivalurile din Bayreuth muzicieni și oameni de teatru a căror biografie artistică este semnificativă pare hotărîtor, dar tot atît de prețioasă este și disponibilitatea intelectuală care oferă acestor oaspeți iluștri întregul arsenal al teatrului în scopul definirii unui mod personal de a comunica lectura wagneriană.

Wolfgang Wagner, directorul general al Festivalului, el însuși remarcabil regizor, deschide porțile Bayreuth-ului pentru tot ce descoperă a fi capabil să reconstituie în modelări originale, universul imaginat de marele compozitor. Tocmai această generozitate și o intuiție sigură de selecțiile sale asigură festivalurilor permanenta lor viabilitate. După cum în caietele-program (volume editate sub îngrijirea lui Georg Oswald Bauer) cititorul va găsi contribuții inedite, articole de analiză, studii originale de anvergură interdisciplinară, documente ilustrînd actualitatea și multilateralitatea semnificațiilor contemporane ale operei lui Richard Wagner.

Din șapte spectacole, Tetralogia „Inelul Niebelungului", „Olandezul zburător", „Parsifal", „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg", reluate în cicluri de-a lungul lunii august, s-a constituit festivalul din acest an.

Se știe că actuala versuine a „Inelului" (premiera în 1988) nu este o victorie, deși ea s-a ridicat din intenții semețe, așa cum provoacă pretutindeni prezența dirijorului Georg Solti și în Anglia, înscenările semnate de Peter Hall, directorul Teatrului Național al Marii Britanii, regizor de film și în mod special interesant pentru noi, rechemat de mai multe ori la Covent Garden, la Sadler's Wells Opera și la Glyndebourne, pentru spectacole Mozart („Nunta lui Figaro", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte"), Monteverdi („Reîntoarcerea lui Ulisse), Gluck („Orfeu"), Beethoven („Fidelio"), Wagner („Tristan și Isolda"), Schönberg („Moses și Aaron") etc. Ilustrul șef de orchestră rămîne însă implicat în această dezmăgire, deși el nu a onorat anul acesta pupitrul de la Bayreuth. (Inițial Solti figura în prospectele festivalului).

După realizarea din 1976, Patrice Chéreau — Pierre Boulez, orice altă formulă avea de înfruntat robustețea interioară a acelui ideal insolit care și-a dovedit, după prea multă indignare și repetate verificări, autoritatea reală. Un prestigiu născut din puterea imaginației de a reflecta, în conexiuni substanțiale, destinul umanității moderne în oglinda dramei romantice. Reîntoarcerea la inocență, deci o înscenare romantic tradițională, așa cum a văzut-o Wagner, devine și ea acum o nouă ipoteză de lucru, dacă semnificații umane deslușite în opera wagneriană de inteligența secolului nostru își vor formula și ele consecvent, apelurile. Altfel, misterul se alterează, incandescența se topește, simbolurile se întunecă, tocmai pentru că noi, cei de astăzi, nu ne mai putem regăsi în disponibilitatea pentru entuziasm a fanaticilor wagnerieni de atunci.

Scene cheie nu găsesc vîrfurile de crescendo — dramatic, spectacular : Furtul aurului, Duelul și uciderea lui Siegmund, Vraja focului, Înfruntarea Siegfried — Mime, ultima încercare de a opri drumul tînărului erou spre stînca Walkiriei, Marșul funebru, marele Final, se petrec modest, fără crispare sau extaz. Ele nu pot emoționa, chiar și prin constrîngere (așa cum a făcut-o Chéreau) nu pot cuceri imaginația spectatorului copleșit de muzică dar rezistent în fața strategiei teatrale care nu se ridică pînă la colosalul invenției muzicale. Din fericire aceasta invadează reflexiile noastre spontane. Și totuși, pe parcursul imensului scenariu sînt și episoade remarcabile care, nu odată, impun valoarea proeminentă a regizorului și a scenografului William Dudley ; jocul Undinelor cu Alberich, la Niebelungi și Finalul („Aurul Rinului") ; scenele Siegmund — Sieglinde, Wotan — Wal-

kiriile, duelul Wotan — Brünnhilde. („Walkiria") ; Brünnhilde — Waltraute, Wotan — Erda și Finalul („Siegfried") ; Prologul, Nornele, Undinele — Siegfried („Amurgul Zeilor"). Să-și fi dorit Georg Solti această viziune romantic-tradițională tocmai pentru că ea pare a lăsa muzicii misiunea de a contura ceea ce este rezolvat discontinuu în scenă ? Ca în atîtea povești adevărate, retragerea lui Solti a fost pentru dirijorul Peter Schneider prilejul unei dezvăluiri integrale. Un muzician instruit în structurile textului muzical, pasionat de tensiunile sentimentale și intelectuale, de abundența imaginilor plastice, de jocul prin care natura umană se topește în peisaj și pitorescul în dramă. Vocile de la Bayreuth trăiesc glorios, ca și orchestra, în renumita acustică a teatrului, care ajută performanța și sancționează mediocritatea. Rareori o asemenea muziciană cum este Hildegard Behrens, glas de forță, maleabil în nuanțe, capabil să întruchipeze zeescul și femininul rolului Brünnhilde, care stăpînește cu atîta grație și eleganță mișcarea în scenă. Seducătoare figură tragică, Jeanine Altmeyer (Sieglinde), delicată — dar impunătoare Hanna Schwartz (Frika), un Wotan tînăr, cu preponderentă ambiție pentru faptă și cucerire, mai puțin pentru meditație (Siegmund Niemsgern), vitalitate în extaz, convingătoare disperare și resemnare, Siegfrid Jerusalem (Siegmund), reliefare puternic concentrată în esențial la Alberich, spiritul răului, (Hermann Becht), energie și cheltuire de tinerețe pentru Siegfried (Manfred Jung), supunere veninoasă în Mime (Peter Haage), senzaționale resurse vocale pentru un monumental Hagen (Aage Haukland)... Minunate Undine, minunate Norne... Măști grotești au împiedicat vocile Uriașilor să treacă dincolo de scenă. Dar sensurile muzicale ale Tetralogiei declanșează entuziasm, respect și mai presus de toate, capacitatea noastră de a medita asupra jocului de realități și simboluri prin care orice muzică mare este și „muzică a viitorului".

★

Spectacolul „Olandezul zburător" semnat de Harry Kupfer, aduce pe scena de la Bayreuth una din cele mai armonios realizate transpuneri ale legendei și partiturii. Simplă și strălucită este ideea generatoare, perfect adecvată sugestiilor conținute de text. „Balada Sentei", povestea unui vis, amintire și presentiment, este centrul dramatic al operei : astfel a gîndit-o Wagner. Kupfer sparge cadrul acelei scene din actul II și legînd tot ce este implicat în imaginația romantică, jocul fără hotar între reverie și existență, de psihologia modernă, de maladiile sensibilității umane, construiește întreaga istorie în închipuirea febrilă a unei tinere fete. Coșmarul iluminat al Sentei, a cărei sensibilitate se zbuciumă între născocire și semnele înfricoșătoare ale realității, halucinanta ei aspirație de a se dărui prin sacrificiu unui erou damnat, forță magnetică irezistibilă (îl poartă cu ea într-un portret dezlipit din perete) este dorința de a trece dincolo de marginile unei lumi mărginite și brutale. Impecabilă este consecvența cu care regizorul a organizat și în planul tehnicii teatrale, etapele demonstrației sale : ceea ce este neverosimil se înalță către marele adevăr, iar faptele obiective vădesc un oribil mercantilism și o indecentă lipsă de îngăduință. În drumul Sentei spre jertfă nu există decît un singur gest real : sinuciderea, moartea, aruncarea de pe fereastră pe caldarîmul portului, unde ea nu mai poate descoperi iluzia corăbiei și a omului visat, dorit, iubit, găsit și pierdut.

Seara spectacolului „Olandezul zburător" este, cred, o probă de împlinire totală a idealurilor pe care le cultivă teatrul din Bayreuth. Regia se sprijină pe o scenografie în care oniricul și prozaicul se înlănțuie, ca și în viață (Peter Sykora) și pe o echipă de muzicieni, cîntăreți-actori de cea mai veridică elocință. Lisbeth Balslev întruchipează straniul chin și extazul Sentei într-o tensiune covîrșitoare (chiar și timbrul ei este special, iar penetranța glasului înalt are un efect izbitor). În Olandez, Simon Estes creează în cînt, declamație și distincție a ținutei o transfigurare seducătoare a tuturor însușirilor romantic nobile și bărbătești, care dezlănțuie și justifică pasiunea Sentei. Oaspetele permanent al Bayreuth-ului, Matti Salminen, excelent în Daland ; Robert Schunk reușește să facă din Erik, jucînd textul muzical în spiritul regiei, un tip oarecare, dar nu blînd nefericit — ci un blînd aparent care devine agresiv pînă la faptă. Întregul spectacol, începînd cu uvertura și culminînd cu actul III, se înalță din reliefurile furtunos dramatice ale simfoniei însoțind vocile prin dirijorul Woldemar Nelsson.

★

„Parsifal"... Recviemul lui Wagner. Dirijorul american James Levine crează sinteza stilului wagnerian mișcînd universul de leit-motive cu o muzicalitate revelatoare pentru dialectica devenirii simfonice a acestor idei simbol. Fantomele întregului catalog psihic wagnerian se plimbă pe Montsalvat. Ceea ce numea Pierre Boulez „o lume de referințe încrucișate", ramificațiile muzicale ale prezentului în trecut și viitor, culminează în apoteoza extatică a ritualului sacru (final act I) și se regăsește pe sine în actul ultim, ca un destin dinainte prevăzut. Regia — Götz Friedrich — stă pe excepționala ambiguitate a sugestiei din spațiul scenic (scenografia Andreas Reinhard) unde mișcarea, nepăsătoare parcă față de legile gravitației, poate fi percepută muzical. Peter Hoffman (Parsifal), candoare, demnitate și un mod specific de a rămîne egal cu propria sa înaltă clasă ; Waltraud Meier (Kundry) plăzmuire ideală, a Herodiadei de odinioară, frumusețe tînără, diabolic blîndă, putere de seducție în glas și în mișcare. La Simon Estes (Amfortas), se regăsesc, în alte dimensiuni și semnificații, marea artă lirică, plastica desăvîrșită dramatic din Olandez.

Hans Sotin (Gurnemanz) simte întreaga muzicalitate a discursului wagnerian luminînd logica interioară a insistenței sale prelungite. Franz Mazura (Klingsor), ca și în rolul Gunther, răspîndește un fior lucid, rezultînd din stăpînirea sobră a retoricii și concentrarea intelectuală a tălmăcirii.

Ciclul s-a încheiat cu „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" : montare și scenografie de Wolfgang Wagner. Printre liniile pure și echilibrul unui spectacol clasic se insinuează perceptibilă, încă de la prima scenă, o idee temerară : consecventa atenuare a accentelor grave în favoarea ascensiunii caracterului uman și popular. Această deplasare subtilă înmoaie notele apăsat moralizatoare din pledoaria lui Hans Sachs (Bernd Weikl) și dă o delicioasă anvergură lui Beckmesser (Hermann Prey). Comedia uită de presiunea somptuozității, de tonurile insistent didactice ale promovării gloriei tradiționale germane. În cîntul lui Sachs, este poate prea reținută reveria poetică (monologul din actul III) ; meditația amară nu atinge încordarea vecină cu suferința, care îl încearcă pe bătrînul tînăr care este Hans Sachs. Firește, o astfel de concepție muzicală a rolului stă în opțiunea sau chiar în caracterul interpretului : umor, ironie îngăduitoare, modestie, simț practic, trec toate într-o artă impecabilă a declamației. Tot ce este pasiune — fără surdină — alunecă spre Walther (Siegfried Jerusalem, care nu a mai atins în acea seară forma strălucită din „Walkiria") și încă mai modest, spre Eva (Marie Anne Häggander). Spiritul popular aleargă cu vivacitate printre gîndurile lui David (Graham Clark) și păstrează aceeași promptă alură, de-a lungul întregului spectacol. Pentru „Maeștrii", pentru evoluția marelui cor în „Parsifal" și „Olandez", dirijorul Norbert Balatsch rămîne o forță a Festivalului.

Conducerea muzicală la „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" — Horst Stein : integral exemplară în sine, dar și prin consensul de atitudine cu impulsurile regiei. Organismul magnific construit are reliefurile desemnate de Wagner și o limpezime desăvîrșită a planurilor sonore reflectînd scena în oglinda simfoniei. Acțiunea comică, astfel întreținută, pro-

beazã gîndul extraordinar comunicat de Wagner într-o convorbire cu Cosima : „Hazardul este în comedie ceea ce este în dramă, destinul". Cugetare care poate fi ultima noastră cortină alunecînd peste încheierea, la Bayreuth, a festivalului Richard Wagner din 1984.

Ada BRUMARU

Săptămîna internaţională de muzică Gaudeamus

La începutul lui septembrie, zilele amsterdameze sînt, în general, însorite şi cu farmec. Dar dacă totuşi, în acest sfîrşit de vară, te poţi aştepta la instabilităţile capriciilor unei toamne incipente, în schimb frecvenţa regulată cu care, de ani, are loc Săptămîna internaţională de muzică *Gaudeamus* se înscrie sub semnul certitudinii.

Certitudine, de asemenea, şi de calitate, căci tot de atîţia ani de zile ea asigură o pulsaţie continuă a muzicii noi, în special a muzicii celor mai tineri creatori. Este, oare, posibil ca aceste lucrări noi să corespundă în mod îndreptăţit — estetic şi tehnic — calificativului „calitate" ? Desigur că nu întotdeauna ...Dar faptul că acestor lucrări li se dă şansa unor foarte bune interpretări, iar creatorii lor sînt confruntaţi cu publicul, dar şi cu personalităţi, în cadrul unor „ateliere" de creaţie, este o chezăşie a drumului pozitiv şi instructiv cu care, prin tradiţie, *Gaudeamus* deschide perspective de valoare muzicii moderne.

Anul acesta atelierele au fost conduse de Hans Ulrich Engelmann (R. F. Germania), profesor la Frankfurt, şi de Marek Stachowski (Polonia), a cărui activitate didactică s-a împărţit între Universitatea Yale şi Conservatorul din Cracovia, precum şi Universitatea Iagellona. Ambii compozitori avuseseră prilejul de a participa, alături de Nigel Osborne (Anglia) şi Klaas de Vries (Olanda) la lucrările de triere ale celor 216 partituri trimise de compozitori din 28 de ţări (un record în istoria Săptămînii !). Acum ei au discutat cu tinerii creatori şi totodată şi-au prezentat concepţia componistică şi lucrări proprii.

Printre interpreţi, nume ca Johan Donker Kaat, excelent cornist, însoţit la clavecin de Annelie de Man, Duoul Contemporan (Henri Bok — saxofon alto şi clarinet bas —, însoţit de Evert le Mair la vibrafon-marimba), ansambluri mai ample ca „Delta", ansambluri incluzînd şi instrumente specifice — japoneze în cazul trioului „Musica Triform" —, sau altele ca ASKO Ensemble, figurînd în program cu un solist de talia lui Harry Sparnaay.

Enumerarea exhaustivă, conducînd şi la pomenirea de ansambluri simfonice, este imposibilă şi devine seacă, inexpresivă fără ilustraţia muzicală. La fel, şi dintre numele atîtor tineri, pe care să-l pomeneşti, pe ce criteriu să selectezi prezentarea în aceste rînduri ? Asistăm la muzici felurite : unele sensibile, dar încă nu suficient de „legate", altele denotînd intenţii ferme de construcţii expresive ; îndrăzneli şi căutări coexistă alături de o cultivare insistentă a unui lirism cu desfăşurare de respiraţie. Să-l numim aci pe Mauro Cardi (n. în 1955 la Roma), deţinătorul premiului acestei Săptămîni, pentru lucrarea „Les Masques" : patru capricci pentru flaut, violă şi chitară — patru mici „picturi muzicale", tratînd variat un acelaşi material de bază.

Rîndurile dedicate acestei Săptămîni nu pot, în încheiere, să nu reliefeze calitatea deosebită a evenimentului care a „declanşat" deschiderea festivalului, şi anume Conferinţa de presă pentru lansarea discului închinat cvartetelor compozitorului olandez, devenit un clasic al acestei muzici, Willem Pijper (1894—1947), în excelenta interpretare a *Cvartetului Gaudeamus*. Cu acest prilej, formaţia a concertat, dînd nedezminţita dovadă a maturităţii ansamblului, a meşteşugului ca şi a gustului şi inteligenţei interpretative, sudate după un îndelung şi de calitate rodaj.

Entuziast ca întotdeauna, vechiul animator al fundaţiei, Dl Maas, saluta într-un mod „allegro" începutul Săptămînii, în timp ce zîmbetul înţelept al D-lui Walraven, actualul conducător, părea a garanta calitatea acestei desfăşurări.

Pitoreasca şi simpatica sală „De Ijsbreker" gemea literalmente de publicul foarte variat ce umpluse şi cele mai depărtate colţuri ale unor balcoane, bucurîndu-ne faptul că muzica nouă poate avea o audienţă atît de interesată.

Myriam MARBE

Aniversări UNESCO

Iosef Schmidt

Un tînăr fără şcoală muzicală, fără vreo pregătire artistică, fără măcar o înfăţişare de prim-tenor cucerea în 1928 scenele de operetă şi sălile de concert ale Berlinului. Se numea Josef Schmidt şi avea, la data aceea, douăzeci şi patru de ani. Glasul lui cu acute clare şi puternice, accentul patetic din interpretări, simţirea ce ţîşnea vie din fiecare frază, din fiecare notă i-au adus în scurt timp o celebritate pe deplin meritată.

Dacă nu interveneau schimbările iscate de fascism, Josef Schmidt ajungea unul din marii cîntăreţi ai anilor 30—40, sărbătorit în lumea întreagă. Avea doar, pe lîngă frumuseţea organului vocal de o limpezime rară, fervoarea sugestivă a artiştilor populari, încît puţine debuturi mai revelatoare se înregistraseră în deceniul premergător celei de a doua conflagraţii mondiale. Dar chiar astfel, cu toată scurtimea activităţii sale — de nici un deceniu şi jumătate —, Josef Schmidt, cu timbrul lui specific de rapsod, a cunoscut gloria efemeră a unor apariţii în concerte, filme, emisiuni radiofonice şi înregistrări pe disc, care au făcut din el un cîntăreţ sărbătorit, solicitat, imitat.

Atîta doar că Josef Schmidt era, în felul cum cînta, inimitabil. „Fiu al luminii, înfrăţit cu elementele naturii", cum se autodefinea într-o declaraţie făcută presei în 1938, interpretările lui erau emanaţia unei bogate spiritualităţi. Se născuse în 1904, la Davideni în nordul Moldovei, şi cîntase de la o vîrstă fragedă într-un templu din Bucovina. A fost, de altminteri, singura lui educaţie muzicală, fiindcă maeştrii întîlniţi mai tîrziu în centrele de pe continent n-au făcut decît să-i domolească elanul, fără a putea adăuga ceva la arta cu care cînta din instinct. De pe cînd era adolescent, el scotea efecte poetice din orice melodie, împrumutînd fiecăreia fiorul liric ce-l însufleţea. A fost descoperit astfel de impresari şi „exportat" în occident, unde îl aştepta o dureroasă confruntare cu realitatea. Nu că n-ar fi fost de la primele apariţii o mare vedetă în devenire, concertele, emisiunile, înregistrările lui fiind o succesiune de triumfuri. Artistul dintr-însul a descoperit însă pretutindeni semnele catastrofei în pregătire, intoleranţa politică şi rasială, lipsa de omenie a unui univers în descompunere. De aici accentele ce semnalau o mare febră lirică în tot ce cînta, dramatismul concentrat din cîteva arii ce s-au păstrat pe discuri.

Discurile acestea, împreună cu pelicula filmelor muzicale în care apăruse au fost distruse după efemera victorie a naziştilor.

Cu un sentiment de dureroasă singurătate morală, chinuit de viziuni înfricoşătoare, Josef Schmidt şi-a

început pribegia. Paris, Bruxelles, Haga, New York, glasul lui împletit cu accente profunde i-a învăluit peste tot numele într-o lumină de basm. Era comparat cu Richard Tauber și Ian Kiepura, ridicat de critici la rangul fenomenelor vocale ce se repetă de cel mult două sau trei ori într-un secol.

Criticii nu știau, firește, că ușurința cu care Josef Schmidt cîntă ascunde un zbucium adînc, un plîns în surdină. Plînsul răzbate pînă și din cele mai luminoase cîntece ale lui, fiindcă fostul cantor bucovinean simțea drama din jur, își dădea seama că omul, arta, pacea lui sînt pîndite de fascismul ce-și țesea tot mai aproape năvoadele fatale.

A căutat, după declanșarea războiului, să-și lecuiască tristețile atavice în Elveția, unde s-a stins subit în 1942. Acolo și-a adunat ceea ce putuse salva din înregistrări și filme, într-un modest fond aflat la Geneva. Se păstrează în el, pentru posteritate, timbrul specific al unui rapsod, capacitatea sensibilității și expresiei unui mare artist vocal.

Scurta carieră lirică a moldoveanului Josef Schmidt ilustrează fragilitatea iremediabilă a individului în fața istoriei. În recitalurile sale n-a uitat să cînte și doine învățate de el în copilărie. A concertat la București și în cîteva orașe românești în primăvara anului 1938, înapoiat pe cîteva săptămîni în țară din solidaritatea cu ai săi, poate și din presentimentul dispariției apropiate.

Cînd istoricul de mîine al muzicii va urmări piscurile artei cîntului din anii '30, va trebui să releve neapărat numele lui Josef Schmidt, fiu al Moldovei de nord plină de cîntece și de cîntăreți.

George SBÂRCEA

GLOBUL MUZICAL

Tot mai frecvente sînt cazurile de colaborare a unui regizor de teatru sau film la montarea unor spectacole de operă. Așa s-a întîmplat cu premiera *Tannhäuser* care a avut loc la Paris. Massimo Bogianckino, directorul operei și dirijorul Dohnanyi l-au cooptat pe regizorul filmului „*Mefisto*" — Istvan Szabo și pe septuagenarul Victor Vasarely, considerat părinte al artei cinetice și rezultatul a fost că Dohnany... i-a predat bagheta lui Uwe Wand pentru a conduce spectacolul pe care pînă la urmă „nu l-a socotit demn de o scenă internațională". Este opinia cronicarului Jacques Doucelin deși decorul lui Vasarely i se pare a fi elementul „cel mai seducător al spectacolului". Între cîntăreți a strălucit soprana Anna-Tomowa-Sintow, prezență aproape permanentă la Opera din Berlin (RDG) și Lajos Miller, interpretul lui Wolfram. Despre aceeași premieră în L'EXPRESS, Sylvie de Nussac : „Într-un cadru scenografic extrem de modern, o regie ultratradițională în costume de secol XX".

★

Se poartă descoperirea unor opere demult uitate. În Franța la Centrul internațional de la Grasse s-a prezentat *Încoronarea lui Darius* de Vivaldi, care a văzut lumina rampei în 1916 la Veneția și de atunci n-a mai fost cîntată. Spre deosebire de *Tannhäuser*-ul de la Paris, aici s-a urmărit maxima autenticitate și fidelitate față de epocă, atît în concepția regizorală și la scenografie, cît și din punct de vedere muzical ; a fost angajat pentru partea instrumentală Ansamblul baroc de la Nissa și, potrivit obiceiurilor epocii, între cîntăreți, au fost doi care au cîntat în travesti : un bărbat a interpretat un rol feminin și o femeie — un rol de bărbat. Ceea ce a încîntat la această premieră a fost perfecta coeziune.

★

„Este o chestiune de curaj", notează Claude Samuel în *Le Point* „să faci un festival de muzică de cameră în exclusivitate, chiar și atunci cînd se cîntă doar Beethoven și între participanți se înscriu cîteva dintre cele mai renumite cvartete". Este vorba de ediția din acest an a festivalului de la *Meslay*, aflat sub patronajul artistic al lui Sviatoslav Richter. Au participat cvartetele *Amadeus, Melos, Borodin, Brandis, Via nouva* și *Orlando* și „ca să nu asiste doar, cu brațele încrucișate, Richter a colaborat și el la execuția cvintetului pentru pian și instrumente de suflat și succesul a fost enorm !"

★

Festivalul de la *Glyndebourne*, „utopia rustică de acum 50 de ani a unui meloman cu dare de mînă care visase să-și facă un al doilea Bayreuth în propria sa grădină", continuă să se situeze printre bunele festivaluri din lume. Să nu uităm : aici s-au lansat cîndva Regine Crespin, Monserat Caballé și alții. Așadar, la cea de a 50-a aniversare, în vara acestui an s-au prezentat premierele *Încoronarea Poppeei* și *Arabela* precum și, ca reluări, *Nunta lui Figaro* (cu London Philharmonic Orchestra și Bernhard Haitink) și *Cosi fan tutte*. Directorul festivalului, Sir Peter Hall, a semnat regia tuturor spectacolelor.

★

„Este muzica nouă relevantă pentru cultura contemporană ?" Iată tema investigată de britanicul Dick Watts și prezentată în cotidianul *The Guardian*. Pornind de la Festivalul *Almeida* de muzică contemporană de la *Londra*, Dick Watts remarcă următoarele : la Londra activează 13 grupuri de muzică contemporană. Se cîntă, în general, în săli de 150 sau 175 de locuri. Radiodifuziunea BBC programează puțină muzică cultă contemporană. Oricum numărul celor interesați de muzica modernă este în creștere judecînd după cifra vizitatorilor Centrului de Muzică contemporană : în 1977 — 500 iar în 1983 — 4000. Cronicarul relevă meritele celor mai activi compozitori și animatori în același timp : Paul Patterson, Robert Syxton, Greg Rose.

★

Se cunosc cazuri de compozitori și dirijori licențiați în matematici și alte științe exacte. Se pare însă, după cum conchide cronicarul René Cenni în Le Figaro, că binecunoscuta cîntăreață de culoare Barbara Hendricks este singura licențiată în matematici și chimie. În pragul absolvirii studiilor la universitatea din Nebraska, întîmplarea face ca la festivalul de muzică clasică de la Aspen din Colorado, s-o audă cîntînd cineva de la Juilliard school of music. Rezultatul a fost că Barbara Hendricks începe să studieze canto-ul și în 1976 debutează la Opera din San Francisco. Cotidianul „New York Times" îi consacră o cronică elogioasă și de atunci încoace, Barbara Hendricks cîntă cu cele mai prestigioase orchestre, sub bagheta lui Karajan, Barenboim, Maazel, Mehta, Abbado, Ozawa etc.

★

La München, cea de a treia ediție a stagiunii estivale pianistice, inițiate de pianistul grec Nicolas Economu, a fost deschisă de Sviatoslav Richter, atras, în acest oraș, după o îndelungată absență, de ideea acestui ciclu de manifestări : colaborarea între pianiști de pe diferite meridiane ale globului, care s-au preocupat mai intens de un anume gen, stil componistic, sau chiar și numai de un anume compozitor. Așadar, specialiștii între ei !

Corina JIVA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

*L'œuvre musicale des jeunes compositeurs roumains, message d'humanisme et d'éthos spécifique**

Veuillez croire que nous ressentons un profond honneur d'être conviés à ce *dialogue* avec les jeunes compositeurs soviétiques en qualité de représentants de la jeune génération de compositeurs et musicologues roumains.

Notre présence ici n'est qu'une rencontre de plus dans la suite des échanges d'idées et d'expériences devenus traditionnels grâce à la régularité des contacts des dernières années. Les rencontres antérieurés avaient amené devant vous de jeunes compositeurs de notre pays dont les noms jouissent de la reconnaissance et de l'appréciation générales (tels que Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Cornel Ţăranu, George Draga, Corneliu Dan Georgescu, Liana Alexandra, Ulpiu Vlad et tant d'autres encore) ; parmi eux, les uns, entre temps, ont franchi l'âge de la jeunesse tout en restant jeunes dans leur musique, d'autres — bien que fort jeunes encore — ont évolué au point d'être déjà des personnalités clairement distinctes dans le paysage musical de la Roumanie contemporaine.

La génération des compositeurs et musicologues dont nous-mêms faisons partie estime hautement les chefs-d'œuvre issus de la pensée musicale des collègues soviétiques et nous devons à ces rencontres régulières de les avoir connus. Il s'agit d'ailleurs d'une connaissance mutuelle, assurée par de nombreuses et diverses voies, comme par exemple la présence en Union Soviétique de la musique et des musiciens roumains à l'occasion des *Journées de la culture roumaine*, déroulées chez vous il y a un mois —, ou bien les présences musicales soviétiques en Roumanie au cours des *Journées de la culture de l'U.R.S.S.*, dans le cadre desquelles il convient de mentionner le concert du 31 octobre, à Bucarest, avec des ouvrages de Prokofiev, Glier, Hatchiatourian, Zagorski, Sviridov, Sahidi, Hrennikov, Lebedev.

Lors de chaque rencontre on vous a présenté les coordonnées de la pensée créatrice roumaine, les styles et les directions, les personnalités, les préoccupations tenant de l'éthos et de l'esthétique de l'école roumaine de composition. Inévitablement, certaines idées, que vous connaissez déjà par nos contacts antérieurs, seront reprises maintenant, car elles constituent des constantes dans l'évolution de la musique roumaine. Néanmoins, notre présente rencontre se charge de sens particulièrement notables car elle a lieu en cette année du 40e anniversaire de la Libération nationale et sociale, antifasciste et anti-impérialiste de la Roumanie et du XIIIe Congrès du Parti Communiste Roumain. Or, parler dans une année comme celle-ci d'une génération dont l'âge varie de 25 à 35 (37) ans, c'est — en ce qui nous concerne — assumer une responsabilité accrue, puisqu'il nous revient de définir les coordonnées et les directions d'une évolution musicale qui s'est développée tout juste pendant ces quarante années de profondes transformations sociales ; et ce, avec d'autant plus de poids, que le nombre de ceux qui appartiennent à cette génération est de l'ordre

* Exposé présenté à l'occasion de la rencontre des jeunes compositeurs roumains et soviétiques, à Tallin (URSS) en octobre 1984.

des dizaines (plus de 30) et celui de ceux qui se sont faits remarquer est très approchant (environ une vingtaine).

Il nous semble cependant qu'il est de toute nécessité de commencer par un sommaire bilan de l'évolution des générations précédentes, celles qui ont fondé et guidé l'école de composition roumaine, les générations de nos maîtres et même des devanciers et des maîtres de nos propres maîtres.

En partant de Ciprian Porumbescu, George Stephănescu, George Dima, Gavriil Musicescu, D. G. Kiriac et autres qui ont posé les bases de l'école nationale de composition — écrivant dans tous les genres de la musique savante — et passant par la pléïade des compositeurs de la première moitié du XXe siècle qui ont maintenu inlassablement dans leur œuvre la source d'eau vive de l'inspiration au folklore (Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu etc.), parmi ceux-là, Georges Enesco s'élevant à des synthèses essentielles pour tout le développement de la musique roumaine au cours de la seconde moitié de ce siècle, on constate — en refaisant ainsi à rebours le chemain parcouru par la pensée créatrice roumaine — que deux caractéristiques s'en détachent avec prégnance : *le message humaniste universel* et *l'éthos roumain*.

La génération des années '50—'60, puis celle des années '60—'70 et ainsi de suite, ont pris la relève de ces directions essentielles, tout en les enrichissant de thèmes et de techniques d'un caractère nouveau : des thèmes déterminés par les réalités historiques, les exigences contemporaines, le diapason humain de la vie du pays et de la planète ; des techniques déterminées par la pensée et la sensibilité de créateurs d'un haut niveau moral et artistique. Les décennies que nous venons d'évoquer ont vu se réaliser des figures de la vie musicale roumaine d'excellente tenue professionnelle, dont la personnalité s'est définie pleinement et s'est impliquée en parfaite connaissance de cause dans la destinée de l'art sonore roumain. Rappelons ici quelques uns de ceux-là : Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Ion Dumitrescu, Marţian Negrea, Zeno Vancea, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu, Emil Lerescu, Myriam Marbé, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah Carmen Petra-Basacopol, Doru Popovici, Aurel Stroe, Anatol Vieru, et tant et tant d'autres encore.

Les recherches qu'ils ont pratiquées sur le folklore les ont conduits à des techniques et des substances mélodico-rythmiques spécifiques de l'éthos roumain. Le modalisme issu des modes folkloriques, les techniques de variation, *l'ison*, l'hétérophonie, l'unisson, tout cela déduit des techniques de construction de la musique populaire a été défini et concrétisé par la théorie et la pratique de l'école de composition roumaine arrivée à maturité. Le filtrage, l'emprunt ou l'adoption de techniques de composition européennes contemporaines se sont toujours produits sous le signe de l'éthos roumain dans les limites de l'humanisme universel, sans blesser aucunement la condition humaine ou endommager l'essence de la musique.

D'assez récentes appréciations prononcées au sujet de la création musicale roumaine telle qu'elle se configure à travers l'œuvre des représentants de la génération moyenne, aboutissaient à la conclusion qu'après avoir pratiqué la diversité des styles — selon les exigences personnelles du chaque créateur —, aujourd'hui la pensée compositionnelle roumaine témoigne d'une unité remarquable et d'une homogénéité presque classique. Car, la jeune génération, formée à l'école des grands maîtres, se trouve mise sur un chemin qui, pour être déjà longé, exige de sa part la découverte de moyens lui appartenant en propre. Mais, ce chemin — et c'est cela qui rend convergeante aujourd'hui la pensée créatrice roumaine — est celui du message humaniste universel, intimement lié à la musique, et de l'éthos roumain pieusement cultivé par les prédécesseurs. Les jeunes s'engagent sur le chemin traditionnel avec leurs propres moyens expressifs, leurs propres recherches en vue de nouveaux langages, de techniques inédites, diversifiant et multipliant une fois de plus les directions stylistiques jusqu'au niveau des différences nettes entre les créateurs tout en se gardant sous le signe du message humaniste universel et de l'éthos roumain. Avec la nouvelle génération de compositeurs, l'horizon créateur s'élargit pour accumuler et s'intégrer une coordonnée nouvelle, apte à faire monter l'école roumaine de composition sur l'échelle du progrès.

Pour affirmer l'éthos roumain, se référer au folklore musical est d'un usage traditionnel mais les jeunes compositeurs — suivant la ligne tracée par Enesco et continuée par ceux d'âge moyen — cherchent à éviter les relations simplistes, superficielles, relevant d'un „pittoresque" facile, avec la musique populaire et, bien au contraire, s'efforcent d'approfondir les sens, d'abstraire l'essence et de *recomposer* dans le style. L'allusion subtile au mélodisme et à la rythmique proprement folkloriques, mais transformés et quintessenciés, se fait sentir dans certains ouvrages de Liana Alexandra, Ulpiu Vlad, Adrian Pop, Sorin Lerescu, Doina Rotaru, Carmen Cîrneci, Violeta Dinescu etc. Ou bien, d'évidentes insertions folkloriques dans l'amalgame sonore aléatoire se rencontrent chez Şerban Nichifor, Cristian Brâncuşi, Liviu Dănceanu, Irina Hasnaş, Cătălin Ursu, Fred Popovici, Violeta Dinescu etc.

Dans ce même sens — l'affirmation de l'éthos roumain —, il faut encore souligner l'emploi d'une substance musicale d'origine modale par la plupart des jeunes compositeurs. Inventer des échelles et des structures modales, souvent issues de la substance musicale folklorique, et mettre celles-ci au fondement

de l'architecture sonore composée, représente une modalité compositionnelle spécifique de la génération en cause ; par exemple, certaines partitions de Sorin Lerescu, où le modalisme filtré à travers des modèles répétitifs se structure dans le jeu des formes et devient une esthétique nouvelle ; ou bien certaines ouvrages d'Adrian Iorgulescu où un modalisme quasi-abstrait est développé par de subtiles transformations.

C'est donc ainsi — sur la toile de fond du modalisme populaire et des rappels folkloriques — qu'ont lieu les plus diverses investigations, selon les penchants personnels, dans l'univers de l'infrastructure du son (le cas de Fred Popovici) ou des sonorités extraeuropéennes (Mihnea Brumariu).

La technique du travail électronique du son se fait voir dans deux modes différents de la pensée créatrice: l'un, celui des œuvres conçues par Călin Ioachimescu *(Oratio II)*, dont ne manquent pas non plus l'appel au folklore et la recherche de l'infrastructure du son ; l'autre — le monde du songe, de l'imaginaire — recomposé par des sonorités abstraites et étranges, conçues par le computer, sous la signature de Şerban Nichifor dans *Domnişoara Cristina (Demoiselle Cristina).*

L'univers de l'aléatoire apparaît dans des pages de Liviu Dănceanu, au sens aphoristique ou mythique, où les structures s'articulent en relations et interférences de timbres motivées par la logique de la forme ouverte.

Sans doute, la génération qui nous occupe ici est encore à l'âge des recherches. C'est une de ces *recherches* qu'il s'agit de voir dans le balancement entre consonance et dissonance du quatuor à cordes écrit par Cătălin Ursu, ou bien dans ce qui s'efforce à définir le profil de la jeune génération aspirant à *la vérité du sens artistique* et à *la beauté de l'expression musicale :* on cherche les timbres raffinés (et seuls les compositeurs savent quel dur travail cela exige), soit par des instruments classiques (Doina Rotaru, Fred Popovici, Sorin Lerescu etc.), soit par voie électronique (Călin Ioachimescu), soit encore par la combinaison des sources sonores (Liviu Dănceanu, Şerban Nichifor, Călin Ioachimescu etc.) ; on cherche la consonance et la mélodie, mais la consonance se dispute en permanence avec la dissonance et c'est précisément cette lutte interne que veulent faire valoir des pages de Şerban Nichifor, Sorin Lerescu, Andrei Tănăsescu, Maia Ciobanu, Doina Rotaru et d'autres du même âge ; on cherche aussi à „être simples", à pratiquer l'économie des moyens d'expression en reprenant l'usage des harmoniques naturelles et de l'unisson (Fred Popovici, Doina Rotaru, Liviu Dănceanu, Călin Ioachimescu etc.) ; on cherche enfin, de règle, à se soucier du contenu des formes, à exprimer des vécus et des états psychiques véridiques (Andrei Tănăsescu, Adrian Iorgulescu, Violeta Dinescu, Maia Ciobanu etc.).

Mais, quelle que soit la technique choisie pour s'exprimer, la jeune génération n'oublie pas un instant de perpétuer la vieille et solide tradition de l'art humaniste, de l'art qui s'adresse à l'homme, à la pensée, à la sensibilité, aux aspirations humaines. Ce message profondément *humaniste* de la création musicale roumaine contemporaine exprime — tout comme au temps des prédécesseurs — le credo du peuple roumain et ses aspirations à l'entente mutuelle et à la paix dans le monde. Sur cette ligne et à côté de nombreux autres ouvrages de même caractère, s'inscrit le poème symphonique *Pămîntul trebuie să trăiască* (La terre doit vivre) de Maia Ciobanu. Car c'est bien sous le signe de l'idée de paix que la jeune génération travaille et qu'elle consacre les fruits de ses effort à l'humanité.

Ses thèmes sont riches : *les beautés de la patrie* (Liana Alexandra avec *Ţară pămînt, ţară idee* — Pays terre, pays idée ; Doina Rotaru avec *Baladă pentru ţară* — Ballade au pays ; Valentin Gruescu, *Drag de tot ce-i românesc* — Aimer tout ce qu'est roumain ; *Dăltuire în stîncă* — Graver sur le roc ; etc.) ; *l'histoire de la patrie* (Sorin Lerescu avec la cantate *„Efigii"* — Ephigies et sa Ire Symphonie *„Horizon 1984" ;* Cătălin Ursu, *Burebista rex Daciae ;* Şerban Nichifor, *„Izvoare 2050"* — Sources 2050) ; *la vie contemporaine* (Liana Alexandra, sa IVe Symphonie *„Ritmuri contemporane"* — Rythmes contemporains ; Cristian Alexandru Petrescu, *Glasul omeniei noastre* — La voix de notre humanisme ; *În paşnicele erei noastre lupte* — Dans les pacifiques luttes de notre ère ; Fred Popovici, *Apelul păcii* — L'appel de la paix ; Şerban Nichifor, *Jurămînt* — Serment ; Călin Ioachimescu, *Partid al tinereţii* — Parti de la jeunesse ; Adrian Iorgulescu, *Tinereţe* — Jeunesse etc.).

Continuellement soutenus par leurs aînés, les jeunes compositeurs jouissent d'excellentes conditions de développement et affirmation. Formés sur les bancs des Conservatoires de Bucarest, Cluj-Napoca et Iaşi, ils sont par la suite adoptés par l'Union des Compositeurs et des Musicologues qui ne cesse de les guider et de les promouvoir dans la vie concertante, à partir de critères assurant l'objectivité du choix parmi les œuvres répondant le mieux aux coordonnées exposées. Une collaboration permanente existe entre l'Union des Compositeurs et des Musicologues et les Conservatoires du pays, dans le but de surveiller et de stimuler la meilleure formation des étudiants, nos futurs créateurs. On vient d'organiser un concours de chansons patriotiques et révolutionnaires, à l'intention des étudiants de la classe de composition et les ouvrages ayant remporté des prix ont été interprétés par les premiers ensembles musicaux du pays dans un concert qui leur fut spécialemnt destiné.

Toujours auprès de l'Union des Compositeurs et des Musicologues fonctionnent — sous

la direction de quelques marquantes personnalités de la génération moyenne, tels que Theodor Grigoriu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Viorel Cosma — le *Cénacle des jeunes compositeurs* et le *Cénacle des jeunes musicologues*. Les œuvres intéressantes, sélectionnées au cours des séances de travail mensuelles, constituent par la suite l'objet de concerts-débats, souvent transmis à la Radio et à la Télévision.

Il s'agit par conséquent d'un souci permanent pour la destinée de la musique roumaine ; ce souci, qui se manifeste par l'appui et les soins accordés à l'œuvre des jeunes, entraîne immanquablement le progrès de l'école de composition roumaine et ce progrès se manifeste, à son tour, par les nombreuses personnalités créatrices qui toujours apparaissent dans les rangs des serviteurs de l'art sonore, par les appréciations et les innombrables distinctions attribuées au-delà des frontières du pays à la musique des jeunes compositeurs. Enfin, comme une preuve supplémentaire de l'appui accordé à la jeune génération doit aussi être considérée la tradition de ces rencontres annuelles avec les jeunes compositeurs de l'étranger. L'approche de 1985, l'année internationale de la jeunesse, signifie une intégration majeure des jeunes musiciens dans l'activité créatrice, activité qui sera d'autant plus intense qu'elle en sera l'expression en donnant dans tous les genres de la musique des œuvres reflétant les aspirations, les réalisations, la vie, le désir de paix et de fraternisation, de tous les jeunes du monde.

La tradition des échanges d'opinions, le dialogue entre les jeunes compositeurs de nos pays respectifs, prouvent chaque année leur efficacité en contribuant à une meilleure connaissance et appréciation de nos pays voisins et amis, à l'entente et au progrès spirituel de nos peuples.

Mihaela MARINESCU et
Sorin LERESCU

*Considérations sur le caractère d'originalité dans la création musicale des compositrices roumaines**

La perspective d'ensemble que je désire configurer de la musique contemporaine des compositrices roumaines m'oblige tout d'abord à m'arrêter quelque peu sur l'école nationale de composition dont l'évolution a été différente de celle des autres écoles.

Apparaissant plus tard — à cause d'une histoire agitée —, son éclosion s'est produite brusquement, après une longue période de gestation, au début de ce siècle, mais alors avec une force d'expression remarquable. Ses bases ont été posées par Georges Enesco, le compositeur dont l'œuvre constitue une synthèse originale des coordonnées spirituelles du mélos populaire roumain et des éléments structuraux de la musique occidentale. Dès lors, Enesco jeta les fondements d'une école musicale unique en son genre, dont l'horizon ne tardera pas à s'inscrire dans la sphère de la musique européenne.

Ceci dit, on ne saurait parler de la musique roumaine contemporaine sans considérer aussi la contribution des compositrices à l'affirmation de l'école nationale. Du l'édifice bien configuré de la musique roumaine, il est presqu'impossible de détacher cette ainsi-nommée création féminine, parce qu'elle s'y identifie avec ses problèmes essentiels. Tout en se signalant par une diversité illimitée de styles et langages techniques, l'œuvre musicale des femmes — telle que, d'ailleurs, toute la création de l'école de composition post-énescienne — s'inspire de la source commune des précieuses ressources folkloriques, d'où son authentique aspect d'originalité. Déchiffrant dans le mélos populaire de profondes résonances spirituelles, les compositrices roumaines réussissent à les projeter vers les hautes sphères de la compréhension universelles en se servant des techniques les plus avancées, la musique étant, de tous les arts, celui qui transmet le plus directement les traits spécifiques de la spiritualité d'une nation.

Or, ce qui définit le mieux l'„âme roumaine" c'est le *dor*. Vocable intraduisible en d'autres langues, par suite de sa teneur *sui generis*, le *dor*, représente la synthèse de traits spirituels dont les racines plongent jusque dans les cou-

* Exposé au Congrès *Femmes et musique*, Paris, octobre 1984.

ches culturelles les plus anciennes de l'éthos roumain. Il exprime des états psychiques divers mais qui, le plus souvent, sont empreints d'une nuance de tristesse : nostalgie déchirante, désir d'aimer ou chagrin d'amour, calme métaphysique devant l'inexorable, tout cela, séparément, ou bien à la fois, compose le *dor* qui devient ainsi une aspiration de l'âme vers quelque chose qu'elle ne possède pas, „une nostalgie qui rattache sans cesse le limité à l'infini...".

Je viens de dire que le *dor* exprime fréquemment le sentiment de l'amour non-accompli, ou bien encore la désolation de l'homme se trouvant loin de son lieu natal. Dans ce dernier sens, l'œuvre *Clepsydra Ponti Euxini* de Felicia Donceanu évoque la dernière période de vie d'Ovide, le poète latin exilé sur les bords de la Mer Noire. Une musique austère nous confie son malheur, dans une formation instrumentale adéquate (hautbois, clarinette en *la*, harpe, percussion et voix de soprano). L'épilogue empreint de sérénité — Ovide considère que l'amour représente la véritable réalisation dans une existence fuyante — offre d'évidentes tangences avec le mythe roumain de l'assimilation de la mort à des noces cosmiques.

Parfois, la teneur de *dor* renferme une certaine béatitude, un sentiment extatique de la nature, allant jusqu'à ce besoin de l'être de se confondre avec l'univers. Voyez l'oiseau — présent de tous les temps dans l'art folklorique des parages roumains : il symbolise assurément l'envol vers les régions les plus transcendantes où l'esprit est seul maître. Dans ce contexte, le poème pour chœur mixte, voix solo de soprano et groupe instrumental, intitulé *La Maïastra* de la même Felicia Donceanu, reprend dans le langage sonore le symbole de l'oiseau magique immortalisé sous ce nom par Brâncuşi dans le langage plastique et l'identifie avec l'image spirituelle de notre peuple s'élançant sur la verticale. D'ailleurs, la conception de la verticalité spirituelle emprunte aussi d'autres symboles, telle la montagne qui, depuis les temps les plus reculés, représente la force vitale qui aspire aux hauteurs. Ainsi, du poème symphonique *Piscuri* (Sommets) de Irina Odăgescu : il reflète l'idée de la lutte pleine d'élan pour le progrès, l'idée de la marche ascendante vers une élévation spirituelle infinie, sens profond qui, pareillement, est inclus dans le *dor*. Malgré les trois sections qui la structurent, l'œuvre se déroule dans un seul mouvement pour atteindre son point culminant au final par la superposition de tous ses thèmes.

Sur l'ensemble des pages de musique chorale de Irina Odăgescu, je cite ici *Rugul pîinii (La prière du pain) : „rugul" (bûcher)* symbole de la souffrance mais aussi prière purificatrice, et *„le pain"*, symbole de la nourriture fortifiante, deviennent une protestation contre le passé sombre et douloureux ; ils constituent ensemble un motif qui revient comme une obsession, transfiguré chaque fois à travers quatre sons cristallisés en différentes structures intervallaires ou harmoniques, pour se fondre à la fin dans l'unisson.

Deux séquences pour soprano et orchestre, *De dor şi de bucurie (Chant de dor, chant de joie)*, composées par Liana Alexandra, auteur de musique symphonique et de chambre, nous font pénétrer dans l'univers des deux états d'âme typiques de la spiritualité roumaine. Le premier mouvement rend la nostalgie des *doïnas* et des complaintes funèbres — ces lamentations d'origine archaïque ancestrale — dans une mélopée qui, lentement, se déploie, avec ses notes prolongées et ses pédales longuement vibrées ; les effets de cor des Alpes viennent de temps à autre marquer la teinte d'infinie tristesse du *dor*. Le cycle s'achève dans l'atmosphère de béatitude, et même de vitalité, d'une danse dynamique.

La cantate *Ţară-pămînt, ţară-idee* (Pays-terre, pays-idée), pour chœur de voix de femmes, récitant et orchestre, de la même compositrice, exprime l'amour de la terre natale, la terre des ancêtres, la terre de tous temps roumaine „dont se sent liée l'âme du peuple" ; c'est, là encore, l'idée de cet „espace pastoral" *(= „spaţiul mioritic")* si joliment défini par le poète et philosophe Lucian Blaga : le doux vallonnement du paysage carpatique dont l'horizon ondoyant a, de temps immémorial, empreint la *forma mentis* des fils des parages roumains contemplatifs et dynamiques tout ensemble, ce qui confère à leur spiritualité un trait d'originalité spécifique.

Dans le genre lyrique, Hilda Jerea avec son ballet *Haiducii (Les Haïdouks* — brigands justiciers), et Mansi Barberis avec l'opéra monumental *Apus de soare (Choucher du so-*

leil) glorifient le passé historique de la nation.

Ritual pentru setea pămîntului (Rituel pour la soif de la terre) de Myriam Marbé constitue une œuvre de référence pour la création chorale. Composé sur un texte archaïque, selon une conception de libre improvisation alternant avec des moments de la plus stricte rigueur, l'ouvrage garde l'authenticité primitive, presque sauvage, d'un „rituel". La même compositrice nous offre un instant de recueillement „à la mémoire" (l'œuvre s'intitule *„De aducere aminte")* de ceux qui sont tombés au champ d'honneur pour la défense du pays, dans une cantate chorale orchestrée.

La compositrice Carmen Petra a écrit dans le genre concertant, transfigurant dans un ballet la plus vieille légende populaire, la *Mioriţa* („L'agnelle") bien connue, symbole du *dor* roumain, de la sérénité devant la mort, du vol vers l'infini, encore une fois de l'aspiration à la verticale sans fin, telle que le sculpteur Constantin Brâncuşi, déjà évoqué ici-même, l'a matérialisée dans sa *Colonne de l'infini.*

La jeune génération des femmes compositeurs prend la relève et continue d'assurer avec persévérance l'évolution de l'école roumaine de composition : les chœurs, les sonates, les quatuors, la musique symphonique ou vocale-symphonique, autant de partitions écrites avec don de soi-même et compétence, s'ajoutent continuellement au patrimoine accumulé, en marquant le caractère d'originalité de la musique roumaine contemporaine envisagée dans la perspective de la musique universelle.

Carmen PETRA BASACOPOL

COMPTES RENDUS

INTRODUCERE ÎN SONOLOGIE (INTRODUCTION À LA SONOLOGIE) DE CORNELIU CEZAR

„Nous autres musiciens, voire davantage même que le public auquel nous nous adressons, devons savoir ce qu'est la musique. Et, ma conviction intime est que la musique peut être davantage qu'un langage total ; la musique peut être et d'ailleurs *l'est,* une énergie de la Vie, un arc voltaïque entre sujet et sujet, entre objet et sujet. Etre — en musique — peut signifier cette joie parfaite de vous reconnaître dans autrui, de transgresser les barrières entre subjectif et objectif grâce à leur interimmersion". Telle est la conclusion finale du volume aux dimensions si modestes mais qui ne représente pas moins la moisson de recherches si ardues, entreprises tout au long des dernières années par le musicien tout à la fois profond et complexe qu'est le compositeur Corneliu Cezar. Après une lecture attentive et répétée du livre en question, il me semble que la citation qui ouvre ces lignes est à même de représenter le mieux et la zone des préoccupations du compositeur et les sens de sa démarche scientifique, esthétique, philosophique en dernière instance.

En ce vingtième siècle, nous avons fait nos premiers pas sur la Lune, nous réparons avec compétence notre cœur, nous comptons à la vitesse de l'éclair, autant de „facilités à portée de main" qu'une longue suite de „logies" reflètent théoriquement, ces „logies" qui de nos jours gouvernent en autocrates l'évolution de notre civilisation... Dans ces conditions, pourquoi ne serait-elle pas aussi naturelle une recherche avec des moyens technologiques tout neufs mais notamment propulsés à travers l'honnête objectivité du chercheur contemporain, libéré de n'importe quel préjugé, appliquée à un univers, qui, de tous les temps, dans l'histoire humaine, s'est trouvé sous le signe de l'ineffable : l'art ? Bien mieux : la recherche, que nous allons commenter dans ce qui suit, s'est arrêtée au choix d'une muse ayant la réputation de pratiquer la pensée abstraite par excellence... Nous venons de nommer l'art des sons. Mais, n'est-ce donc pas précisément à cause de cela même que le choix du chercheur s'arrêta sur cette muse ?

Tout premièrement il nous semble important de préciser, d'emblée, quel est l'objet de la *sonologie.* C'est *la science de la musique.* Mais, du point de vue de ceux qui créent, elle existe aujourd'hui plutôt en tant que somme des connaissances acquises et consacrées par une plurimillénaire accumulation traditionnelle — de *l'arc musical* et des tam-tam jusqu'aux tout derniers raffinements de l'harmonie, de l'orchestration et de la technique, voire aux enregistrements multipistes. Une science essentiellement cumulative et que, souvent, les critiques, en commentant les partitions musicales, définissent par le terme de *métier* (il s'agit de tous les genres de la

musique „d'auteur"). C'est une branche hautement intéressante de la musicologie. La sonologie se propose d'étudier les sources mêmes de la tradition. Son objet d'études et recherches est le plus important et — éventuellement — le seul point de tangence immédiate avec „la musique de tous les jours". Elle démarre d'un point de vue, si l'on veut, *anatomophysiologique :* essayer de trouver la raison d'être du phénomène musical — dans les si diverses formes (que nous connaissons bien aujourd'hui) des manifestations sonores, dans le support structural même de sa *matérialité*. Et, à partir de là, il nous semble aussi que n'est nullement fortuit le choix — en guise d'exergue à l'Introduction du volume signée par l'auteur même (et faisant suite à la si modeste préface du pr. dr. doc. Solomon Marcus et à l'avant-propos du dr. Eugen Celan) — du paradoxe d'Einstein : „La chose la plus incompréhensible quant au monde, c'est qu'il peut être compris". Et, de fait : les 100 pages petit format nous découvrent une série d',,œufs de Colomb", le plus souvent des points de vue, des perspectives d'un abord aussi simple qu'ingénieux au sujet d'éléments en apparence si connus ou bien d'aspects tenus pour insignifiants.

L'interrogation fondamentale dont démarre la recherche de Corneliu Cezar est sincèrement et nettement dévoilée : „Que veulent dire les sons, me demandais-je en écoutant de la musique. Que me dit à proprement parler cet éloquent et énigmatique diagramme sonore ? *En quoi consistent effectivement le sens et la force de la musique ?*" (soulignement — G.T.). Produit typique des dernières décennies, la sonologie se définit comme une science interdisciplinaire, au croisement de domaines de prime abord si disparates, comme l'acoustique, la musicologie, la philosophie de la culture, la psychotonique, la psychiatrie, la chimie, la mécanique quantique. La méthodologie d'exposition des matériaux qui constituent le livre de Corneliu Cezar marque successivement les lieux de tangence, cette interaction *directe* — et c'est bien en cela la stupéfiante conclusion qui se détache après la lecture — entre le phénomène musical et les formes existentielles les plus variées, depuis la simple cellule vivante jusqu'à l'être humain.

Le premier chapitre, *Posibile raporturi între numărul ciclurilor enzimale și frecvențele sonore* (Rapports possibles entre le nombre des cycles d'enzymes et les fréquences sonores) avance la fascinante idée d'un contrôle qui pourrait s'excercer sur le plus intime niveau de la chimie intercellulaire par l'effet de la correspondance entre le rythme de déploiement de certaines réactions et certaines fréquences du spectre audible. Un deuxième chapitre, *Cercetări în legătură cu acțiunea undelor sonore și ultrasonore asupra creșterii și dezvoltării plantelor* (Recherches concernant l'action des ondes sonores et ultrasonores sur la croissance et l'évolution des plantes), ainsi qu'un troisième chapitre centré sur les animaux, passent en revue une autre série d'expériences ; ces expériences, on pourrait tranquillement les qualifier de „révélatrices" pour ne pas faire appel à l'usagé et si „commercial" terme de *sensationnelles !* Elles occupent, sans doute, plus de la moitié de l'espace total du volume et se déroulent vers un progressif rapprochement de l'Homme, observant de très prés l'échelle de son évolution.

Dans cette rubrique, le premier thème est celui des bien connues vertus thérapeutiques de la musique : la musicothérapie. Il ne s'agit pas tant d'une description des techniques et des pratiques thérapeutiques proprement dites, que de recherches anticipatives dans ce domaine, recherches qui, par ailleurs, se trouvent en plein déploiement au travers d'un abord évidemment strictement scientifique. Mais, c'est précisément sous cet angle que se profilent toute une suite de véritables „révélations", situées au confluent de l'analyse statistique de l'influence exercée par les différents genres et formes de musique sur des catégories d'auditeurs elles aussi diverses comme niveau et états psychiques, formation et types de personnalité etc. et dans des conditions également variées. Les données sont centralisées dans des questionnaires, des graphiques et des tables, corroborées avec les implications théoriques et pratiques de l'acupuncture, de la psychologie et de la puériculture courante et clinique. Sont remis en cause également les états psychiques pathologiques — chez les adultes — et les expériences paranormales.

Avec le livre de Corneliu Cezar on se trouve devant une démarche qui, loin d'être dépourvue d'intérêt, pourrait même s'instituer en quintessence, représente une revue des moments significatifs de l'interaction homme-

musique tout au long de l'histoire : la culture de la Grèce antique, l'apogée de l'école pythagoréïque, *l'harmonie des sphères* et ses confirmations de nature aussi matérialiste que logique, le son dans la civilisation indienne, Orphée et David, et, à travers une parenthèse ethnographique moderne, la mention de l'atonalité, de la musique sérielle, de toutes les motivations, si différentes d'ailleurs, de la musique contemporaine.

A un autre niveau d'exploration et d'analyse de l'univers des vibrations audibles se place l'anatomo-physiologie, traitée par l'auteur d'une manière par excellence *ad rem :* la perception sonore de l'homme ; quelques pages seulement lui suffisent pour présenter une multitude de points de vue, de perspectives absolument hors du commun dans les abords respectifs, surtout lorsqu'il établit la connexion suivante avec la physiologie psychologique. Le lecteur est accueilli par un texte aussi bref comme formulation que dense sous le rapport de l'information, débordant de données et d'exposés scientifiques du plus grand intérêt. Et ce texte s'achève par le crayonnement discret de l'homme de musique — compositeur en premier lieu, mais aussi interprète, musicologue, mélomane, pratiquant tous les genres — ainsi que par une présentation synthétique du lieu et du rôle du phénomène musical — comme discipline, comme art et comme philosophie — dans le tourbillon du monde contemporain. Pour finir, mais non de la dernière signification, il s'agit de mentionner ici que le créateur de la sonologie en tant que science fut le savant roumain George Constantinescu auquel notre auteur ne manque pas d'ailleurs de rendre hommage.

Seule la lecture peut donner la mesure des valeurs et l'ampleur d'horizon que ce livre nous offre dans un domaine de recherche centrée sur l'eternelle curiosité humaine, domaine qui se trouve encore sur les voies de défrichage des pionniers.

(Version française de la rubrique : Colette Ghimpeţeanu)

Gabriel TOMESCU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU